STUDII EMINESCOLOGICE
4





Volumul *Studii Eminescologice* este publicația anuală a
Bibliotecii Județene „Mihai Eminescu“ Botoşani.
Apare în colaborare cu Catedra de Literatură Comparată
şi Teoria Literaturii / Estetică a
Universității „Al. I. Cuza“ din Iaşi.

CASA DE EDITURĂ „ATLAS-CLUSIUM“ SRL
(Director general: VALENTIN TAŞCU)
EDITURA „CLUSIUM“
(Director: NICOLAE MOCANU)

ROMÂNIA, 3400 CLUJ-NAPOCA, Piața Unirii 1
telefax +40-64-196940
e-mail: clusium@codec.ro

ISBN: 973-555-347-3

STUDII EMINESCOLOGICE

4

Coordonatori:

Ioan CONSTANTINESCU

Cornelia VIZITEU

CLUSIUM
2002

Lector: Corina Mărgineanu
Coperta: Lucian Andrei

Culegere, tehnoredactare şi corectură:
Iulian Moldovanu, Florentina Toniță

Cuvânt înainte

Cornelia VIZITEU

Începutul de an ne-a îngenuncheat cu o veste incredibilă: PROFESORUL ne-a părăsit!

Oare de ce?

Poate, din generozitatea intelectuală pe care o revărsa asupra noastră, ne-a considerat nişte „maeştri“ demni de a ne urma singuri drumul?!

Întrebările sunt fire de pulbere, pe rând risipite.

Rămâne doar cruda, nedreapta realitate: am rămas singuri, fără PROFESORUL nostru.

Rămâne doar veşnicia spiritului SĂU, strălucirea cuvântului SĂU, necuprinsa SA învăţătură, lumina dragostei SALE pentru noi.

Apariţia seriei de eminescologie **„Studii eminescologice. Études sur Eminescu. Eminescu Studies. Eminescu Studien“** şi crearea **Centrului de Studii Eminescologice**, aici, la Biblioteca Judeţeană „Mihai Eminescu“ din Botoşani, se datorează profesorului Ioan CONSTANTINESCU. Colectivul **Catedrei de Literatură comparată, Teoria Literaturii şi Estetică** a Universităţii „Al. I. Cuza“ Iaşi – catedră înfiinţată tot de PROFESOR, după un nefiresc, într-o lume universitară, zbucium, dar cu îndârjirea unui om care are un ideal nobil – au fost primii şi constanţii colaboratori.

Impusă, chiar de la prima apariţie, ca o lucrare de înaltă ţinută academică, ea are acum, la al patrulea volum, tot mai multe solicitări de colaborare.

Acest fapt ne obligă atât pe noi, cei care am urmat, cu necondiţionată şi entuziastă încredere, drumul deschis de PROFESOR, cât şi pe cei ce s-au îndoit şi poate au hulit, iertată-le fie micimea sufletească şi puţinătatea minţii, a recunoaşte că depinde de fiecare înţelegerea unei clipe unice,

irepetabile, când cineva, dăruit cu har, îți acordă o şansă în viață, deschizându-ți o cale demnă de urmat. Alegerea ne aparține.

Apărute din dorința şi dăruirea profesorului Ioan CONSTANTINESCU, seria de **„Studii eminescologice. Études sur Eminescu. Eminescu Studies. Eminescu Studien"** şi **Centrul de Studii Eminescologice** îşi vor continua activitatea.

Iar dacă acum simțim cu adevărat că suntem în stare să mergem singuri înainte, aceasta o datorăm LUI putând spune fără umbră de îndoială: aşa OM a fost PROFESORUL nostru!

La aniversară

Biblioteca Județeană „Mihai Eminescu” Botoşani – 120 de ani de la înființare

Olga-Lia ROMANOVSCHI
Cornelia VIZITEU

Progresul cultural al Botoşaniului din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, impunea înființarea, alături de celelalte lăcaşuri de cultură (liceu, teatru, societăți culturale) şi a unei biblioteci publice. Acest lucru s-a înfăptuit din inițiativa lui Th. Boian, unul dintre primarii cei mai inimoşi şi luminați pe care i-a avut oraşul Botoşani în secolul trecut, prin Hotărârea Consiliului Municipal ce poartă data de 18 martie 1882. În mod oficial, ea a fost inaugurată la 14 noiembrie 1882, în localul Şcolii nr. 1 de băieți „Marchian”. Primul său bibliotecar a fost V. Nădejde, învățător, viitor membru fondator al Ateneului botoşănean. Pe actele de corespondență ale bibliotecii este imprimată o ştampilă, special confecționată, cu înscrisul „România Biblioteca din Botoşani 1882”. În 1885, biblioteca publică se contopeşte cu cea a Liceului Laurian. Chiar dacă, în documentele de arhivă, există puține date concrete despre evoluția lecturii publice în perioada 1886-1904, biblioteca publică este mereu prezentă în viața spirituală a comunității. În 1917, când biblioteca liceului a ars, va arde şi biblioteca publică cu toată zestrea ei. După război începe refacerea fondului de carte şi în 1920 ea are: 970 volume consultate şi 1720 cititori. În 1931 creşte numărul de volume ale bibliotecii (mai ales prin donații), în felul acesta ea putând să desfăşoare o activitate mai bună: 2368 cititori, 1973 volume consultate.

Din anul 1934 găsim în documente denumirea de bibliotecă comunală, funcționând în localul Primăverii din strada

Armeană nr. 11. Multe personalităţi îşi donează acum parte din bibliotecile personale acestei biblioteci (savantul Gr. Antipa înzestrând-o cu 2000 de volume).

În 1943, Biblioteca comunală îşi schimbă sediul în casele Tălmaciu, strada Calea Naţională nr. 275. Ea a fost printre primele instituţii culturale din oraş refăcute imediat după eliberare. Ziarul „Clopotul" din 1.02.1945, consemnează: „Nu este o întâmplare că în acest oraş există cea mai mare bibliotecă din nordul Moldovei, conţinând un număr însemnat de cărţi rare şi deosebit de valoroase. După bombardamentul hitlerist, tinerii botoşăneni au adunat din case părăsite, de sub ruine, de pe uliţe, de pretutindeni, cărţi răvăşite", din care, unele se regăsesc în patrimoniul bibliotecii de azi.

În mai 1948, conform unui proces verbal de predare-primire a mobilierului şi a unui număr de 15.478 de volume, putem vorbi despre existenţa unui fond inventariat, o parte din acesta păstrându-se în colecţiile actuale.

În 1951, biblioteca publică din Botoşani, ce purta denumirea de „Biblioteca comunală" devine bibliotecă regională, iar în 1952, conform noii împărţiri administrativ-teritoriale, se transformă în bibliotecă raională.

În anul 1968, categoria este de bibliotecă municipală, iar din 1974 şi în prezent, bibliotecă judeţeană.

Prin decret prezidenţial, în noiembrie 1982, la împlinirea a 100 de ani de existenţă, bibliotecii i se acordă titlul de Biblioteca Judeţeană *„Mihai Eminescu"*.

Cu o creştere medie anuală de 18.000 de volume, patrimoniul actual este constituit din aproximativ 500.000 unităţi bibliotecare (cărţi, periodice, discuri, diafilme, diapozitive, hărţi, standarde, material audio-video etc.), iar numărul utilizatorilor activi a depăşit cifra de 150.000.

Aceasta dovedeşte că Botoşaniul îşi păstrează tradiţia de oraş cultural. Dorinţa de studiu şi lectură, în continuă dinamică, face din instituţia noastră un reper important în viaţa sa spirituală. Prin aşezarea sa geografică, oraşul nostru se află destul de departe de marile centre culturale ale ţării. De aceea ne străduim permanent ca prin fondul de publicaţii

şi informaţiile obţinute prin mijloace moderne să satisfacem cerinţele cele mai diverse ale utilizatorilor noştri.

Structura organizatorică actuală a bibliotecii se prezintă astfel:

a) SERVICIUL COMPLETAREA ŞI ORGANIZAREA COLECŢIILOR
b) SERVICIUL METODIC, care asigură îndrumarea de specialitate pentru cele 72 de biblioteci publice din judeţ
c) SERVICIUL DE INFORMARE BIBLIOGRAFICĂ
d) COLECŢII SPECIALE – 18.200 vol.:

Fondul tradiţional:

- carte veche română şi străină (până la 1830), carte românească şi străină (până la 1944).

Donaţii particulare:

- personalităţi botoşănene: „N. Iorga” – donaţia Ion C. Rogojanu, Al. Graur, Demostene Botez, Anda Boldur, Laurenţiu Groza, Al. Tănase, Al. Vergu
- carte cu autograf
- donaţii din partea unor instituţii: Academia Română, Rezerva Naţională de Carte

Cele aproximativ 18.000 de volume cuprind: enciclopedii, dicţionare, scrisori, memorii, jurnale, beletristică, lucrări ştiinţifice, publicaţii periodice, fotografii, cărţi poştale ilustrate, pliante, programe de spectacole, afişe etc. Ele se remarcă nu numai prin conţinut şi autor ci şi prin forma tipografică de editare: ediţii de lux, legături aurite şi împodobite divers, format deosebit, semne de proprietate.

e) SERVICIUL DE INFORMATIZARE – completarea, clasificarea şi accesarea informaţiilor oferite utilizatorilor se realizează folosind programul de bibliotecă ALICE.
f) SERVICIUL RELAŢII CU PUBLICUL: sala de lectură, împrumut adulţi, împrumut copii, 3 filiale de cartier, două filiale în străinătate (Făleşti, Edineţ), 8 filiale specializate (Biblioteca de limbi străine, Biblioteca de artă, Secţia de periodice, Biblioteca Etniilor, Biblioteca de Informatică,

Centrul de Informare Comunitară, Ludoteca, „Fondul documentar Mihai Eminescu” – donația Ion C. Rogojanu).

„Fondul documentar Mihai Eminescu” – *Donația Ion C. Rogojanu*, inaugurat la 19 decembrie 1997, deține o serie completă de ediții Eminescu, volume de exegeză eminesciană, documente româneşti şi străine referitoare la perioada în care a trăit poetul. Prin achizițiile curente realizate tot datorită strădainței şi generozității donatorului, acest fond unic în țara a ajuns la aproximativ 6000 de volume.

Pentru punerea lor în valoare, Biblioteca Județeană a încheiat un **Protocol de colaborare** cu Universitatea „Al. I. Cuza” din Iaşi, Catedra de Literatură Comparată, Teoria Literaturii şi Estetică având drept scop realizarea unui **Laborator de Cercetare Eminescologică**. Coordonatorii acestui program sunt: profesor universitar doctor Ioan Constantinescu – Universitatea „Al. I. Cuza” Iaşi, Ion C. Rogojanu şi profesor Cornelia Viziteu – director al Bibliotecii Județene „Mihai Eminescu” Botoşani.

Rezultatul acestei colaborări îl reprezintă seria de eminescologie „**Studii eminescologice. Études sur Eminescu. Eminescu Studies. Eminescu Studien**”, cu apariție anuală, ajunsă în acest an la al patrulea număr, publicație de înalt nivel ştiințific ce a fost deja distinsă de către Asociația Academică „Titu Maiorescu” şi a cărei prezentare a fost solicitată la Centrul Cultural Român de la Berlin, Universitatea din Augsburg (Germania), Universitatea din Tel-Aviv (Israel), lucrare editată în colaborare cu Editura „Clusium” din Cluj.

Volumul cuprinde lucrările unor eminescologi recunoscuți, prezentate în cadrul **Simpozionului Național**: „Eminescu – carte – cultură – civilizație” (**„Zilele Eminescu”** – sesiunea iunie).

În acelaşi timp, a fost elaborat volumul întâi al „**Catalogului Fondului documentar Mihai Eminescu”**, definit ca un prețios instrument de lucru pus la dispoziția cercetătorilor şi publicului larg.

g) PUBLICAȚII ALE BIBLIOTECII JUDEȚENE

- Seria „Studii eminescologice” – 4 numere (apariție anuală)
- „Catalogul Fondului documentar Mihai Eminescu” – vol. 1.
- Revista Amphytrion
- Bibliografia județului Botoşani vol. 1
- Buletine metodice
- Afişe, pliante
- Bibliografii de recomandare

Urmărind o continuă punere în valoare şi promovare a patrimoniului bibliotecii, desfăşurăm numeroase activități ce atrag publicul spre lectură, studiu dar şi petrecerea plăcută a timpului liber. Specificăm, printre cele mai importante: „Zilele Eminescu”, „Ziua Europei”, „Festivalul etniilor”, Simpozionul Național „Eminescu – carte – cultură – civilizație”, decernarea Premiilor anuale ale bibliotecii, lansări de carte, expoziții tematice, aniversări culturale ş.a.

Dincolo de vicisitudinile la care au fost supuse, cărțile pe care le deținem s-au apărat singure, aşa cum se apără în general cărțile. Cu toată fragilitatea lor, valorile de înaltă gândire şi delicatețe sufletească pe care le concentrează, impun respect celor în posesia cărora intră, determinându-i să le păstreze cu grijă.

Biblioteca noastră nu şi-ar fi putut îndeplini menirea fără munca şi dăruirea bibliotecarilor, ce-şi împlinesc astfel destinul în acest templu al înțelepciunii.

În anul 2002, la împlinirea a 120 de ani de funcționare neîntreruptă, atât cei care i-au trecut pragul din dorința de a-şi îmbogăți spiritul cât şi noi, cei care am trudit aici de-a lungul timpului, anonimi, dar cu nețărmurită dăruire, vom sărbători împreună ceea ce ne-a unit, „lumina lină” a cărții.

Stilistică

Eminescu *versus* Caragiale

Ioan CONSTANTINESCU

Dacă privim cu atenţie şi cu profesionalitate dezvoltarea culturii şi literaturii române din ultimii 130 de ani (adică de la 1870-1875 încoace), am putea ajunge la o concluzie ce ar putea confirma rolul şi importanţa formative/structurante ale epocii (numită cu o sintagmă prea uzitată a) „marilor clasici“: puţini scriitori (probabil doar doi) au marcat-o cu adevărat amplu şi profund, la nivelul a ceea ce se poate numi o *Weltanschauung* specifică, la acela al substanţei şi formelor literare şi teatrale sau în planul comportamentului socio-uman de durată. Lui Caragiale nu-i poate sta alături, în înţelesul ce ne interesează aici, decât Eminescu, nici Iorga sau Sadoveanu, nici Blaga, Arghezi – cu atât mai puţin.

Dar câtă deosebire între cei doi:

a) unul este grav, preocupat necontenit de „dincolo-ul“ metafizic/filosofic al faptelor şi întruchipărilor omeneşti, pătruns de boala secolului adâncit în trecut, atent totodată la mişcările prezentului şi la promisiunile viitorului naţiei sale, implicat subiectiv şi profund în tot ce făcea, obsedat de amurgul zeilor, pe care, totuşi, îi invoca, îi dorea să revină în spaţiul umanului, nu fără un anume simţ pentru comic „răsturnat“, nu o dată, în sarcasm la adresa istoriei, dar şi la cea a contemporaneităţii lui, un simţ care îl potenţa pe acela predilect – eminescian al tragicului;
b) celălalt este mereu lucid, părelnic – imun la maladia veacului, tentat de caricatură, acaparat de prezent (pe care nu-l dispreţuieşte mai puţin decât contemporanul şi prietenul său, totodată vital – legat de rădăcinile străvechi ale artei sale şi ale publicului ei (implicit de acelea ale oamenilor epocii sale), totuşi, aparent indiferent, alunecând cu un zâmbet maliţios la suprafaţa lucrurilor, deşi, nu în mai

mică măsură, atent, şi el, la ceea ce se petrece dincolo şi dincoace de „Nirvana“, cu conştiinţa ascunsă – angoasată că neobişnuitul, tragicul, pot apărea, în preajma comicului, de oriunde, în imensitatea acelui „câmp“, interesat, deopotrivă, de *spectacolul social* la care participă, uneori, altfel decât Eminescu, aşa, cu o faţă „dublă“, alteori, asemenea lui, angajat până la epuizare.

Doi mari scriitori, situaţi adesea, unul faţă de celălalt, în raporturi de opoziţie, atât de asemănători totuşi, unul cu celălalt, în ciuda a tot ce-i separă, ca şi creatori de structuri literare/teatrale şi culturale sau de „blocuri“ de *Weltanschau-ung*.

Eminescu a fost, o vreme, considerat, cu o imagine refuzată de Iorga, încă din anul 1903 (în esenţă, ea a supra-vieţuit, totuşi, până astăzi), „drept un zeu sinistru, tăiat în marmură neagră“; înaintaşii istoricului îl „înţeleseseră pe Eminescu ca pe un romantic: din voia lui se despărţise de lume, pe care artistul (...) are dreptul şi datoria de a o dispre-ţui (...). Trăise cu toată demnitatea schivnicului într-un «turn de fildeş», «nepăsător şi rece», cum singur s-a zugrăvit. Avea oarece simpatie pentru vremi de tot vechi, compătimire pentru cei de tot săraci şi încolo dorise pentru neamul ome-nesc distrugerea pe care o merita. Scrisese puţin şi greu, amestecând blestemul pentru realitate în rugăciunile lui pentru ideal. (...) Cât de rău a făcut această concepţie – nu se poate spune îndeajuns. Însă că, iată, ea se dovedeşte falsă.“

Apoi, prin Călinescu, dar, mai ales prin Constantin Noica, s-a impus imaginea lui Eminescu – *uomo universale*.

Recent, el a fost „demitizat“, cu argumente facile, mai mult din ignoranţă, întrucât se ştie/ar trebui să se ştie că autorul *Melancoliei*, presimţind parcă ce-l aştepta în spaţiul posterităţii, s-a refuzat cultificării/mitificării. O spune în mai multe texte, cel mai explicit fiind cea de-a cincea variantă a *Melancoliei*:

„Ca o poveste să-mi aud viaţa,
Ca pe un mit eu nu mă văd pe mine:

A fost odată-n lume-un Împărat
Şi a făcut aşa ş-aşa ş-apoi
Apoi va fi murit... Astfel s-aud
Repovestit ca de-o străină gură
Viața ăstui biet, sărman Cesar,
Dar nu – în mine bate inima lumii
Şi tot ce simte ea şi eu simțesc..."

În ce-l priveşte pe poetul „politic" şi pe gazetarul Eminescu, el a creat impresia, de-a lungul timpului, că poate fi folosit, cum a şi fost, pentru scopuri politice, dintre cele mai ignobile. Faptul se petrece de peste un secol, chiar dacă autorul *Doinei* e doar în mică parte răspunzător de el: aşa s-a întâmplat pe vremea extremismului de dreapta, pe cea a totalitarismului comunist, ca şi în penibila perioadă postdecembristă.

Caragiale a fost un „personaj" mult mai incomod: a trecut, mai curând, drept un *străin* – „ultimul fanariot" şi a fost tratat în consecință, boicotat ca autor dramatic şi director de teatru, refuzat, de două ori la premiile Academiei, acuzat (se înțelege, pe nedrept) de plagiat, determinat să se autoexileze şi, mai mult decât atât, el a putut fi considerat (!), de unul dintre marii critici români, drept creatorul unei opere comice a cărei principală caracteristică este ... caducitatea.

În afară de faptul că cei doi scriitori au creat, fiecare cu mijloacele sale, spiritul, structura şi principalele tendințe stilistice ale teatrului şi literaturii noastre moderne, cu deschidere spre mai toate „componentele estetice" posibile – Caragiale este, poate, cum s-a şi spus, chiar mai complex, din acest punct de vedere, decât Eminescu – şi unul, şi celălalt a fost obsedat de a *spune adevărul*, autorul *Gemenilor* – în registrul grav şi epuizant – liric, autorul *Scrisorii pierdute* –, mai ales, râzând.

Ridendo castigat mores – aceasta este, de multe secole, deviza comediei. Caragiale era însă mult prea lucid pentru a crede în ea. Comediograful ştia că omului nu-i pot creşte aripi. El se foloseşte de mâinile sale care sunt mult mai

iscusite. Nu întâmplător vorbe ca „a mânui“, „a manevra“, „a manipula“ fac parte din aceeaşi familie de cuvinte, iar personajele sale, indiferent de gradul lor de inteligență sau treapta lor socială, ilustrează, cu adevărată artă, ceea ce numesc aceşti termeni: Trahanache şi Cațavencu, Tipătescu şi Spiridon, Nae Girimea, chiar „imbecilul Dandanache“ sunt *maeştri ai manipulării* – una dintre temele majore ale comediilor şi ale unor momente şi schițe. Până şi obscurul personaj Amicul (Muşteriul), din *C.F.R.,* se dovedeşte un priceput „păpuşar“, cu toată starea lui de veselie bahică ce-i dă, în acelaşi timp, o alură şovăitoare, dar şi una de supleţe şi iscusință *scenice*. El alimentează fanteziile erotice perverse ale celorlalți doi (Niță şi Ghiță, un *altfel de cuplu comic* ce ar merita special studiat, altfel decât cele prea bine cunoscute: Farfuridi – Brânzovenescu, Pampon – Crăcănel, Tache – Mache etc.), îşi „regizează“ atent intrările şi ieşirile din „scenă“, pentru a le lăsa „celor doi amici“ timp să se „ambaleze“, se expune gustului lor de a petrece pe seama sa, pentru ca, în final, să le dezumfle brusc amuzamentul batjocoritor fără obiect: o capodoperă a artei mânuitorului „marionetist“:

„***G.:*** Bine, nene, nu ți-e frică s-o laşi singură noaptea pe drum?

A.: Păi nu ți-am spus că nu e singură?... e cu şeful...

N.: Bine–bine, înțelegem noi, dar... în sfârşit, tocmai d-aia... parcă... de... o femeie singură...

A.: N-ai grije! Cupeu separat... Intri, închizi lumina, tragi perdelele şi te-ncui pe dinăuntru: cupeu de servici, ca'va-s' zică sepa'at! (*face cu ochiul*) Poți să dormi până dincolo de Filiaşi... Trenul 163... (*cei doi amici râd*) Câte sunt acuma?

N.: Unu şi jumătate trecute.

A.: A plecat din Titu... A trecut de Mătăsaru. Mița trebuie să-i tragă la soamne...

G.: Da şeful?

A.: Şi şeful... Pardon... un moment. (*pleacă*)

N.: E dulce.

G.: Bărbat de zahăr.

N.: Stai să vedem ce fel de persoană e Mița.

A.: (*se-ntoarce la loc*): Singură n-aş lăsa-o eu! Ştii, femeie tânără, nu se face să umble singură... Sunt măgari care n-au maneră şi...

G.: Dacă o fi şi curățică.

A.: (*pufneşte în râs*) Curățică!... Mița, curățică!... [...] Frumoasă, dom'le! Îngheață puțul... Stai, să vezi... (*se caută în buzunar, scoate portofelul şi din portofel o poză, pe care o trece amicilor. Amicii privesc lung poza cu nişte ochi plini de admirație*) Ei? Aşa e?

A.: Vorba e, vreau să ştiu unde e Mița acuma.

N.: (*plictisit*) Trei şi jumătate trecute.

A.: A plecat din Piteşti... Ai să mergem undeva, să bem câte un jvarț.

G.: Nu mai mergem.

A.: De ce?

N.: Nu mai am nici un haz!"

Textul acesta poate, în primul rând, prin absența oricărei sugestii politice, confirma, cu atât mai mult, afirmația noastră privitoare la faptul că, pe frontispiciul *teatrului* lui Caragiale, nu scrie: *ridendo castigat mores*; deviza sa este, mai curând, aceasta: „ridendo dicere verum".

Sunt asemenea scriitori:

a) ca Eminescu, atât de diferit de toți înaintaşii săi (în ciuda „portretelor" din *Epigonii*), ca şi de cei mai mulți dintre urmaşi – şi nu mă refer aici la planul valorilor estetice, ci la cuprinderea şi la substanța tematică a operei, la tensiunea ei intelectuală şi civică ce a atins adesea paroxismul, la gândul ei încordat, arcuit asupra istoriei, ca şi asupra prezent-viitorului neamului său şi chiar omenirii;
b) sau ca I. L. Caragiale, necruțător cu oamenii epocii sale – şi nu numai –, indiferent de rangul lor social, iconoclast, aparent batjocoritor a tot şi a toate, descinzând până în abisurile comic şi tragic ale naturii umane, acolo unde reliefurile fiecăruia nu se mai disting, sunt asemenea

scriitori, exigenți cu ei înşişi şi cu semenii lor, până la neîndurare, încrâncenați până la „sângele“ gândului şi al simțirii, până la ultima graniță a cuvântului şi a suportabilității expresiei, adică până acolo unde „moartea-i cu aripi negre şi cu chipul ei frumos“, asemenea unui „înger cu părul blond şi des“ iar dorința nebiruită de „a vedea enorm şi a simți monstruos“ devine o lesnicioasă realitate, sunt deci aceşti scriitori compatibili cu condiția de *mentor național* sau cu cea de „model“?

Întrebarea aceasta este cu atât mai legitimă cu cât:

1. Eminescu, pe de o parte, nu a făcut nici o concesie conaționalilor şi a scris, nu doar o singură dată, despre ei (despre noi) astfel: „Românii au nenorocirea de a nu avea încredere în puterile lor proprii; noi nu ne-am convins încă cum că: puterea şi mântuirea noastră în noi este, iar, pe de alta, nu s-a crutat nici pe sine însuşi, cum ne spun nu puține texte ce datează mai ales din perioada numită de noi „nevizionară“ (de după 1875), ca, de pildă, acela „autobiografic“ – adevărată capodoperă a maturității –, din care citām pasajul următor:

„Bolnav în al meu suflet, în inimă bolnav,
Cu mintea depravată şi geniul trândav,
Închin a mea viață la scârbă şi-ntristare
Şi-mi târâi printre anii-mi nefasta arătare...
– Prea slab, pentru-a fi mare, prea mândru, spre-a fi mic –
Viața-mi, cum o duce tot omul de nimic.
Născut făr' de-a mea vină, trăind făr' mai s-o ştiu,
Nu merg cum merg alți oameni, nu-mi pasă de-unde viu,
Supus doar, ca nealții, la suferințe grele,
Unesc cu ele ştirea nimicniciei mele,
Sfânt n-am nimic, în bine nu cred şi nici în rău,
Viața mea aceasta nici vreu şi nici nu vreu:
Nepăsător la toate, de lume apostat,
A vieții osteneală o simt şi n-o combat...

(*Bolnav în al meu suflet*, cca. 1876)

Ştim, de asemenea, că Eminescu nu a fost cruțat de unii dintre contemporanii şi urmaşii săi, până astăzi: cultul eminescologic, nociv în mai multe sensuri, a fost însoțit, din timp în timp, de o atitudine denigratoare ce a avut şi ea cauze diverse. Contestarea poetului şi a jurnalistului, întreprinsă, în urmă cu mai mult de un secol, de călugărul Grama, de pildă, împărtăşită şi de alții („Eminescu n-a fost nice geniu, nice cuprins de lumea ideală, ci un biet versificatoriu, tare de rând, tâmpit pentru lumea aceasta prin natura sa“...; fondul poeziilor sale ar fi „monstruos“, „buruiană puturoasă“, „adevărat lupanar literar“), sau în zilele noastre, de câțiva dintre colaboratorii „celebrului“ număr din „Dilema“ (februarie, 1998: „poezia lui mă lasă rece. Mai rece decât poezia predecesorilor săi înşirați în *Epigonii* – Răzvan Rădulescu; sau: „Eminescu trebuie contestat şi demitizat, dar nu pentru *rudimentele sale de gândire politică. Din acest punct de vedere, el e realmente nul. Nu ai obiect*, s.n., – Cristian Preda; ori, şi mai şi: „Nu cred că Eminescu e poetul nostru național şi universal“ – acelaşi Răzvan Rădulescu) este, în fond, de aceeaşi factură.

2. Iar Caragiale, pe de o parte, trebuia „să învețe a respecta națiunea sa“ (Dimitrie Sturdza, 1891), întrucât creația-i dramaturgică şi epică dovedea „inaderența lui la spiritul românesc“ (N. Davidescu, 1935), şi, pe de alta, el caricaturiza până la limitele de sus ale grotescului „populația“ comediilor şi schițelor, ori o caracteriza ca fiind constituită din personaje fără calități. Figuri interşanjabile, întruchipări fără chip, oameni cu o identitate aidoma altora. Leonică Ciupicescu este unul dintre mai multele exemple ce pot fi evocate aici:

   „Părul lui nu era nici negru, nici galben, nici castaniu; fața nici oacheşe, nici bălană, nici smeadă; ochii nici negri, nici verzi, nici căprii. Nu era nici cârn, nici năsos, nici înalt, nici bondoc, nici gras. Afară de aceste daruri ale ființei pipăite,

Leonică, în sufletul lui, nu era nici bun, nici rău, nici moale, nici iute, nici deştept, nici prost."

Faptul la care mă refer este mult mai evident şi mai expresiv în nuvela *Lache şi Mache:*

„Cine a cunoscut pe unul a cunoscut şi pe celălalt, fiindcă amândoi mai aproape trăiesc, mai aproape dorm, decât fraţii cei lipiţi din Siam.

Cine zice Lache, zice Mache şi viceversa... [...]

Dacă la vreo răspântie vezi arătându-se şi mutra unuia, mai aşteaptă puţin şi vei vedea şi pe celălalt, care, întârziind pentru cine ştie ce, îşi grăbeşte pasul ca să-şi ajungă jumătatea; în adevăr jumătate, căci Lache şi Mache nu sunt decât unul şi acelaşi în două feţe, doime de o fiinţă şi nedespărţită."

Întruchiparea fără chip Lache – Mache se arată aici, în ciuda textului de mici dimensiuni al „nuvelei", cu o nebănuită complexitate, privită şi din unghiul convingerilor lui/lor de viaţă şi „politice" (nu mai puţin fluide ca ale Conului Leonida, în trecerea lui de la „revoluţie" la „reacţiune" – în cazul de faţă, de la „conservatorism" la „anarhie") şi trimiţând la ceea ce s-a numit „natura românului" în vremuri caracterizate de Caragiale însuşi nu de „tranziţie", ci în termenii cunoscuţi – „criză teribilă, monşer!":

„În cea dintâi săptămână de la luarea lefii, principiele lor se întemeiază: *pe recunoaşterea ordinii şi scopului providenţial în mersul omenirii; pe adevărul că omul nu e numai o vită, care trăieşte numai pentru a mânca şi a bea, ci un agent dumnezeiesc, însărcinat cu misie înaltă în complexul universului; pe necesitatea guvernului aflător la putere;* în fine, pe temeiuri pur conservatoare.

Deodată însă cu ieşirea celor din urmă gologani din jiletcile lor, Lache şi Mache părăsesc

> aceste principii „uzate“ şi „false“; atunci lumea şi omenirea sunt numai o confuzie fără plan nici ordine; guvernele toate sunt rele, dar cel mai rău e cel de faţă; omul este un joc nenorocit al oarbei întâmplări, o victimă a societăţii – principii aproape anarhiste – totul se stinge într-un mormânt! – amar scepticism!
>
> «Mănâncă şi bea, Lache ori Mache! Că cu atât ai să te alegi!» îşi zic ei adânc blazaţi.
>
> Din nenorocire, ei îşi dăruiesc aşa moderne poveţe tocmai după o săptămână de la luarea lefii“ (s.n.)

Cum personajele din comedii (o spuneam, în treacăt, mai sus) nu ilustrează un alt nivel existenţial, doar că, acolo, distorsiunea caricaturistă îşi găseşte spaţiul cel mai liber de expresie, iar intransigenţa autorului *Scrisorilor* în materie de comportament istoric şi social, ca şi în aceea a abordării ideilor, ne pune adesea în dificultate, merită să ne întrebăm, încă o dată, dacă „detractorul“ Caragiale, cel atât de greu reductibil la „puritatea spiritului românesc“, şi Eminescu, poetul atât de complex şi de diferit de uşor saţiabilă, şovăitoarea/inconsecventa *Weltanschauung* ce ne este proprie, dacă, aşadar, cei doi scriitori, atât de *străini* de gustul nostru pentru compromisuri de tot felul, de apetitul nostru pentru concesii păgubitoare, de neglijenţa, de nepăsarea noastră (în mai toate sensurile), de lentoarea noastră (s-o numim: gânditoare), pot fi acceptaţi ca *modele*, sunt (reluăm întrebarea de mai sus) compatibili cu condiţia de „mentor naţional“?

Şi totuşi, „străinii aceştia“ (ei au fost consideraţi astfel şi la propriu: „grecul“ Caragiale, „ucraineanul“, „armeanul“ Eminescu!) ne reprezintă prin opera lor, în felul cel mai cuprinzător, la nivelul cel mai adânc.

Cititorul nu află însă, din aceste informaţii, nimic nou: întrucât noi ştim că cei doi ne oferă, de pildă, modele de utilizare a limbii ca şi a *limbajului neverbal* pe toate „palierele“ lor:

- cel caragialesc – *epic*, în întreaga lui diversitate, *comic*, până la caricatural şi grotesc; chiar *liric,* uneori – *parodic-liric; dramatic, spaţial-teatral*, mai ales;
- cel eminescian – *liric* şi *filosofic; epic* şi *pamfletar; vizionar,* în orice accepţie. Aici ne-ar interesa însă nu atât reflectarea/înrâurirea lor în planul literaturii sau al teatrului, cât rolul lor formativ în orizontul lor existenţial.

A eminescianiza – caragializa

Se cuvine aşadar să cercetăm *modul de gândire* şi de *comportament social* caragialesc (şi eminescian), adică măsura în care ele au fost/sunt „contagioase“, altfel spus: au devenit cu adevărat *behavio(u)r pattern*. Primul, mult mai grav, adică mai profund decât suntem înclinaţi să credem, pare să fi devenit cel mai rezistent, la nivelul mentalului individual, dar, mai ales, colectiv, din întreaga noastră cultură.

Eminescianizăm din ce în ce mai puţin – mă gândesc la existenţa cotidiană, pentru că, altfel, în profunzime nu reuşim s-o facem şi cred că faptul nici nu ne ispiteşte. Aş oferi aici un exemplu: unul din perimetrul liricii erotice. Ar fi un abuz să credem, să spunem că eroul liric eminescian iubeşte ase-menea neamului său, ori invers: că românul iubeşte într-un fel asemănător cu figurile eminesciene. Treapta de sus, una dintre numeroasele existente ale erosului la Eminescu este cea a întâlnirii cu moartea, cu viaţa-moarte, în acel punct unde se poate spune, cum a şi spus-o poetul:

„O, moarte, dulce-amică..“
(*Femeia?... măr de ceartă*)

Acolo îşi trăiesc drama lor – limită Brigbel/Sarmis şi Tomiris, iar cel/cei dintâi îi dau o expresie pe măsură, poate unică în lirica europeană a epocii:

„Ca zece morţi deodată durerile iubirii-s,
Cu-acele morţi în suflet eu te iubesc, Tomiris.“

Cititorii profesionişti ai operei eminesciene ştiu că unul dintre procedeele stilistice predilecte ale poetului este *pluralizarea* „obiectelor“ unice: „caravane de sori“, „cârduri lungi de blonde lune“, „voievozi din Dacii“ ş.a. Aici e pluralizată realitatea unică a morţii, pentru a da expresie unei stări paroxistice sau chiar treceri dincolo de ea. Eminescianizăm deci mereu mai puţin – şi dintr-o neajungere, dintr-o incompletitudine cunoscută, pe care ar trebui poate s-o regretăm, precum şi pentru că îl simplificăm(!), îl reducem pe Eminescu la mult mai puţin decât opera sa este cu adevărat.

Caragializăm însă, nu mai rar şi nici pe arii mai restrânse decât antecesorii noştri, într-un fel, poate, chiar mai amplu şi mai profund decât ei, pentru că, s-ar putea spune, n-am învăţat nimic din neputinţa lor comică, burlescă, uneori dramatică în faţa realului şi nici din ridicolul adesea imens în care au trăit. O facem, nu pentru că *istoria se repetă*, ci pentru că noi, se pare, neavând ceva mai bun de întreprins, o determinăm, o obligăm să se repete: prin comportamentul nostru social, prin mentalitatea ce-şi găseşte atât de bine expresia în celebra formulă „ce-şt copil?“, prin miticism şi pentru că ne complacem, asemenea peştilor în apă tulbure, într-o atmosferă aidoma unde „pescuieşte“ oricine, oricând şi orice vrea. Caragializăm deci. Dacă ne-am întoarce la remarca de mai sus privitoare la felul în care iubeşte românul, ar fi, probabil, exact să spunem că el o face, mai curând, asemenea lui Tipătescu şi Nae Girimea, Pampon şi Crăcănel, şi a lui Rică Venturiano, sau Zoiei şi Vetei, Miţei şi Didinei, mult mai puţin aşa cum presupunem că ar face-o Lefter Popescu, Anghelache ori Leiba Zibal.

Câteva exemple din comedii ne-ar fi, în acest loc, îndestulătoare, întrucât, în unele momente şi schiţe, starea erotică a multor personaje nu este alta:

1. „***Veta:*** (*desperată*) Chiriac! (*înecându-se*) Dacă vrei să te omori, omoară-mă întâi pe mine! (*se luptă din putere*) Chiriac!... Nu ţi-e milă de mine? [...] Dragă Chiriac, să n-am parte de ochii mei, să n-am parte de viaţa ta, să nu mai apuc măcar o zi fericită cu tine – na! Ce mai vrei? –

dacă ştiu eu ceva la sufletul meu din câte ți le-a sporit dumnealui."

2. „***Rică:*** Angel radios! Precum am avut onoarea a vă comunica în precedenta mea epistolă, de când te-am văzut întâiaş dată pentru prima oară mi-am pierdut uzul rațiunii; da! Sunt nebun... [...] Mă întrebi să-ți spun ce caut... Ingrato! Nu mi-ai scris chiar tu însuți în original? [...] Te iubesc precum iubeşte sclavul lumina şi orbul libertatea. [...] Tu eşti angelul visurilor mele, tu eşti steaua, pot pentru ca să zic chiar luceafărul, care străluceşte sublim în noaptea tenebroasă a existenței mele, tu eşti..."
3. „***Mița:*** Nae! Nae pe care l-am iubit, pe care l-am adorat pentru eternitate, până la nebunie... [...] Mă traduce la sigur. [...] De opt zile nu l-am văzut. Îi scriu... [...] Şi năică nu-mi răspunde. Iubeşte pe alta, mi s-a făcut semn. [...] Trebuie s-o ştiu, trebuie s-o aflu... şi să vedem... O să fie un scandal... dar un scandal... cum n-a mai fost până acum în «Universul»...

   [...]

   Nae: (*apropiindu-se binişor de ea şi căutând buzunarul*) Nu; nu te las, pentru că te iubesc... numai pe tine... te iubesc... numai... pe... tine... (*a găsit buzunarul, a luat sticluța, se ridică repede şi schimbând tonul*) Înțelege că e încurcătură la mijloc. Mi-ai pus pe nebunul de Pampon în cap.

   Mița: D-ta ți l-ai pus...

   Nae: Vrei scandal cu orice preț?

   Mița: Da, (*ridicându-se*) vreau scandal, da... pentru că m-ai uitat pe mine, le-ai uitat pe toate: ai uitat că sunt fiică din popor şi sunt violentă; ai uitat că sunt republicană, că-n vinele mele curge sângele martirilor de la 11 februarie; (*formidabilă*) ai uitat că sunt ploeşteancă – da, ploeşteancă! – Năică, şi am să-ți torn o revuluție, da, o revuluție... să mă pomeneşti..."

   Crăcănel: (*sfârşindu-se de la inimă, se moaie din balamale şi cade pe un scaun*) Mița m-a tradus! apă! apă!... Mangafaua... eu... eu sunt?

Pampon: Mangafaua?
Crăcănel: Da, Mangafaua! Eu... a opta oară tradus! (*ridicând mâinile la cer*) Este cu putinţă, domnule!
Pampon: A opta oară? (*şade lângă el*)
Crăcănel: (*dezolat*) Nu ţi le mai spui p-alelalte, că sunt halimale, domnule, numai una să ţi-o spui, al şaptelea caz de traducere... în vremea războiului...
Pampon: Cu un muscal?
Crăcănel: (*plin de obidă*) Nu m-ar fi costisit atâta să fi fost cu un muscal, fiindcă eu eram de la început pentru convenţie... ştii, muscalii luptau pentru cauza sfântă a eliberării popoarelor creştine de sub jugul semilunii barbare... Dar cu un neamţ, domnule!...
Pampon: Cu un neamţ?
Crăcănel: Fă-ţi idee, domnule, ce traducere!
Pampon: Ei, şi?
Crăcănel: (*plângând*) Am plâns, cum plâng şi acum, căci eu ţin mult la amor; am plâns şi am iertat-o... şi pe urmă am prins-o iar, şi iar am plâns şi iar am iertat-o; nu de multe ori, dar cam des... aşa cam de vreo cinci, şase ori... Ce-mi ziceam eu? Vorba d-tale: femeie! Ochi lunecoşi...
Pampon: Inimă zburdalnică!...
Crăcănel: Până când, într-o seară, mă duc, domnule, ca de obicei acasă; intru în sală, deşchiz uşa iatacului... întuneric... «Te-ai culcat?» nu răspunde nimeni. Inima începe să bată rău; aprinz lumânarea, şi ce găsesc pe masă, domnule?
Pampon: Ce?
Crăcănel: Un răvăşel: «Mache, m-am plictisit să mai trăiesc cu o rublă ştearsă ca dumneata. Nu mă căuta; am trecut cu neamţul meu în Bulgaria!
Pampon: În Bulgaria? Ce căuta neamţul în Bulgaria?
Crăcănel: (*dezolat*) Nu ştiu! Ei, ce te faci, Mache?... de desperare, ce-am zis eu? Dacă n-am avut parte de ce mi-a fost drag pe lume, încai să mă fac martir al independenţii...
Pampon: Volintir?...

Crăcănel: În garda națională... Ştii, pentru ca să-mi mai uit focul... (*plânge*) Şi închipuieşte-ți d-ta acum şi Mița! (*plânge*) şi garda națională s-a desființat!...
[...]
Pampon: [...] 'Aide... nu plânge: eşti volintir! Pune-ți masca, şi 'aide! (*îşi pune masca*)
Crăcănel: Mița? Mița?... (*hotărât*) Nu... o mai iert acum, dar dacă s-o mai întâmpla încă o dată... hotărât mă însor! (*îşi pune masca*)"

Toate aceste personaje, cărora li se adaugă altele, din societatea de pe scenă ori din aceea a momentelor şi schițelor, precum şi din cea lumească, indiferent de natura şi de intensitatea pornirilor lor erotice, au ceva în comun: tentația de a le face publice, gustul de a se „da în stambă", apetitul pentru spectacol, care, la noi, este, în primul rând, „caragialesc." Cei ce au *caragializat*, cei ce *caragializează* în viața reală nu fac altfel, fie că sunt oameni obişnuiți, demnitari ori figuri de altă factură, aflate mereu în lumina rampei; ei au, în plus, „avantajul" de a fi puşi mereu în prim plan de toate formele de mass-media şi accentuează astfel, cu sau fără voia lor, dependența noastră de caragialism.

Îl „imităm" noi pe Caragiale, sau, dimpotrivă, ne-a imitat el pe noi, adică pe strămoşii noştri ce sunt, iată, atât de vii în ceea ce facem? Indiferent de răspunsul la această întrebare, autorul *Nopții furtunoase* ne apare, la acest nivel al comentariului nostru, un „mentor" național ce procedează prin contrast, la modul ironic, burlesc, absurd chiar, un mentor provocator, deoarece ne pune în față o oglindă „deformatoare"(!), ne îmbie (de fapt ne obligă) să ne privim în ea figura noastră – am fi tentați să spunem – *desfigurată*.

Cu Eminescu pare să se întâmple altfel: el ne oferă, despre noi înşine(?), o imagine care ne convine, mai ales în „poezia de dragoste" şi în *poemul istoric*, pentru că ea ne „înfrumusețează" până la nerecunoaştere. Este oare acesta unul dintre motivele pentru care îl numim, în orice caz, cu obstinație, „poetul național"? Ar merita, totuşi, să ne amintim că, în destule articole şi în unele texte poetice, cum, de altfel,

se ştie şi, o mai spuneam, autorul *Rugăciunii unui dac* ne priveşte cu neîndurătoare severitate. Într-una dintre polemicele sale, el afirma că noi, românii, de-a lungul timpului, ne-am făcut o plăcere de a ne detrona şi chiar a ne decapita domnitorii şi oamenii politici de seamă; nimic mai adevărat, pentru că, începând cu epoca lui Miron Costin şi a lui Mihai Viteazul, până în vremea lui Nicolae Iorga şi după aceea, exemplele sunt numeroase.

Eminescu versus Caragiale

- résumé -

Si Eminescu et Caragiale ont eu un rôle formatif pour la spiritualité roumaine, la question qui s'impose est la suivante: lequel des deux correspond le mieux à la spiritualité et au spécifique ethnique de la Roumanie?

Apparemment, les deux classiques s'opposent l'un à l'autre: l'un est grave, s'intéressant à la métaphysique, touché du „mal du siècle", obsédé par „apusul de zeitate şi asfinţirea de idei"; l'autre, ayant le sens de l'humour, indifférent à la maladie du siècle, robuste, indifférent aux grandes idées et ancré dans les plaisirs par la vie commune.

En réalité, Eminescu et Caragiale se sont entrecroisés dans leur *Weltanschauung,* ils ont été, dans la même mesure, gais ou tristes; ce n'est que la manière d'exprimer leur souffrance devant l'humanité malade qui diffère. Puisque leurs tempéraments ont été différents.

Caragiale a observé la réalité et en a ri, plein d'amertume. Eminescu a exprimé le désespoir dans les termes consacrés du désespoir.

Le peuple, à ses moments de grâce, s'est exprimé à la manière d'Eminescu, mais a continué à se conduire à la Caragiale.

L’intention de l’étude est précisément celle-ci: unir les deux, les plus grands écrivains de la littérature roumaine, l’un comme une nostalgie, l’autre comme une radiographie incommode.

Obsesia voievodală în lirica eminesciană

Leonida MANIU

Frecvența sau numărul figurilor sau, de cele mai multe ori, numai a numelor de voievozi care răsar în orizonturile liricii, prozei şi dramaturgiei eminesciene sunt impresionante. Dragoş şi Bogdan, deveniți prin contaminare Bogdan-Dragoş, prototipul întemeietorului de țară, Alexandru cel Bun, Mircea cel Bătrân, Ştefan cel Mare, Ştefan cel Tânăr, Petru Rareş, Dabija-Vodă, Alexandru Lăpuşneanu şi mulți alții, dezgropați din „colb de cronici", alcătuiesc o galerie de domni memorabili atât prin harul şi blestemul cu care s-au ales în urma strădaniei lor, cât şi prin semnificațiile simbolice (sau de altă natură) ale imaginii acestora. Luceafărul însuşi, în una din întrupările sale, apărea ca „tânăr voievod".

Însă dacă gazetarul Eminescu era conştient că „a cita pe unii din Domnii cei vechi, nu zicem cu asta că vremea lor se mai poate întoarce"[1], artistul Eminescu avea nevoie de imaginea lor pentru a da viață estetică unor intuiții şi gânduri adânci, legate de mărirea şi decăderea unor momente ale trecutului nostru, ca şi de veşnica devenire sau nestatornicie a alcătuirilor omeneşti. Din aceste rațiuni, natura eticizantă şi filozofică a retrospecțiilor sale, „dimensiunea lor perpetuu-modelatoare"[2] şi incitatoare la meditații nu mai trebuie argumentată.

Sub atari auspicii, „atitudinea spirituală a lui Eminescu – scrie Tudor Vianu – nu se va mai orienta niciodată de aici înainte către viitor şi către civilizație. Ea se va îndrepta către trecutul istoric şi către cel anistoric, al basmului. (...) Atitu-

---

[1] *Eminescu – Sens, Timp şi Devenire istorică*, Iaşi, Universitatea „Al. I. Cuza", 1988, p. 431.

[2] Constantin Ciopraga, *Poezia lui Eminescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1990, p. 233.

dinea spirituală a lui Eminescu va reflecta ceea ce precedă raţiunea, originea lucrurilor şi coincidenţa contrariilor. (...) Abia cu Eminescu, poezia românească ajunge astfel să cunoască nu numai lumea trecutului şi a basmului, dar a iubirii şi a naturii, cu o adâncime faţă de care toate realizările anterioare nu pot apărea decât cu totul palide."[3]

Din altă perspectivă, George Călinescu, referindu-se la admiraţia pe care o avea poetul faţă de „dinastia tragică şi moldovenească a Muşatinilor, considera că o asemenea „veneraţie" nu reprezintă decât o „dovadă... a instinctelor sale nobiliare."[4]

Situat în alte coordonate estetice şi filozofice, cu deschideri mai profunde şi mai largi decât cele călinesciene, Lucian Blaga interpretează imaginea voievodală eminesciană în consonanţă cu ideile sale referitoare la categoriile abisale ale matricei noastre stilistice. De aici, numeroasele şi complexele „personanţe" ce caracterizează structurile sufleteşti inconştiente ale poetului: „Voievodul român – constata Blaga – icoană luminoasă alcătuită din suprapunerea mai multor imagini din epoca de istorie românească dinaintea lui 1500, este pentru Eminescu efigia secretă, care-l absoarbe, care-i compensează insuficienţele, care îl magnetizează. Subconştient, Eminescu se vedea un tânăr voievod." Citând apoi două strofe din poezia *Povestea codrului*, Blaga observă că aici e „o viziune voievodal-sacrală despre natură. Natura păstrează astfel la Eminescu ceva din aerul voievodal sacral şi atunci când voievodul nu mai apare, ca termen explicit „în evocările sau în descripţiile sale."[5]

Consideraţiile de acest fel ale lui Blaga erau menite să orienteze interpretarea operei lui Eminescu către resursele creatoare ale matricei noastre stilistice, spre a o izbăvi de avalanşa studiilor dedicate cercetării unor „biete reminiscenţe

[3] Tudor Vianu, *Eminescu*, Iaşi, Editura Junimea, 1974, p. 107.
[4] George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Editura Minerva (BPT), 1985, vol. 1, p. 100.
[5] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 248-251.

schopenhauriene-budiste“ sau a unor motive „brute“ şi „călătoare“, tributare romantismului vremii.

Pentru Constantin Ciopraga, „astfel de întoarceri în timp au la Eminescu o funcție sacrală, comparabilă în fond cu *ordinea grației* la Schopenhauer – ordine presupunând alteritatea, uitarea de sine.“[6]

Din perspectiva noastră, observația cea mai adâncă şi mai exactă, vizavi de chestiunea abordată, îi aparține lui Blaga. În consecință, ținând seama de frecvența cu care apare imaginea voievodală în opera poetului, ne vom mărgini la suprapunerea şi analiza a două texte, procedeu utilizat în mod constant în cercetarea psihocritică, pentru a oferi, în primul rând, temeiuri raționale intuiției autorului *Spațiului mioritic* şi pentru a trage toate concluziile care se impun într-un asemenea context, în al doilea rând.

Este vorba de bucățile *O, rămâi* şi *Muşatin şi codrul*. În fiecare din ele, se poate auzi rugămintea pe care o adresează eroului liric, viitorului poet, în prima situație, domnului Ştefan, în cea de a doua, de a rămâne în împărăția lui fermecată:

„O, rămâi, rămâi la mine,
Te iubesc atât de mult!
Ale tale doruri toate
Numai eu ştiu să le-ascult;“
(O, rămâi)

„Hai, Muşat, să ne-nțelegem
Şi-mpărat să ni te-alegem
Împărat izvoarelor
Şi al căprioarelor,
Aşezat la vr-un pârâu
Să scoți fluirul din brâu
Tu să cânți şi eu să cânt,
Frunza-mi toată s-o frământ,
S-o pornesc vuind în vânt
Pe izvoare

[6] Constantin Ciopraga, *op. cit.*, p. 223.

În ponoare
Unde păsările zboară,
Unde crengile-mi se pleacă
Şi căprioarele joacă."
(*Muşatin şi codrul*)

De fiecare dată însă, codrul este întâmpinat cu un refuz, iar viitorul poet şi viitorul domn, ascultând de porunca destinului lor, se smulg din vraja silvestră şi se îndreaptă spre lume pentru a-şi împlini menirea:

„Astfel zise lin pădurea,
Bolţi asupră-mi clătinând;
Şuieram l-a ei chemare
Şi-am ieşit în câmp râzând."
(*O, rămâi*)
"– Rămâi, codri, sănătos,
Că mă cheamă apa-n jos
Şi menit în lume sunt
Să-mi fac cale pe pământ!"
(*Muşatin şi codrul*)

Reacţia (sau atitudinea) eroilor lirici faţă de dorinţa codrului este atât de asemănătoare, încât se poate afirma, fără nici un dubiu, că „identificarea subconştientă cu *tânărul voievod* face parte integrantă din structura şi substructura sufletească a lui Eminescu."[7]

Într-un alt context estetic, abordând extraordinara bogăţie de semnificaţii ale mitului eminescian al pădurii, Zoe Dumitrescu-Buşulenga constata tocmai aceste frapante similitudini dintre substanţa celor două bucăţi: „*Muşatin şi codrul* reia ideea permanenţei codrului, acordându-i o funcţionalitate clară în legătură cu un personaj el însuşi depăşind limitele timpului istoric şi înălţându-se, înspre ordinea mitică, cu Ştefan. Un dialog foarte asemănător, prin natura lui, cu cel din *O, rămâi* se înfiripă între cei doi voievozi, unul al naturii

[7] Lucian Blaga*, op. cit.,* p. 249.

arhaice, celălalt al unei etape istorice ce avea să devină exemplară. O recunoaştere aproape inițiatică are loc între ei şi natura înțeleaptă şi atotştiutoare se pleacă „alesului", „unsului" în care îşi recunoaşte stăpânul aşteptat. Ceea ce-i poate oferi pădurea lui Ştefan este doar rămânerea în împărăția ei mitică, adică dăinuirea în veşnicie, în afara destinului, într-o binecuvântată stare etern egală cu sine. Dar tocmai tentația destinului îl cheamă pe Muşatin înspre timp şi istorie..."[8] Cu toate acestea, în ciuda aurei voievodale pe care o poartă ambii eroi lirici, numai Ştefan pare a-şi fi urmat conştient chemarea destinului său istoric, în vreme ce desprinderea de codru a tânărului din *O, rămâi* s-a produs „prin indiferența copilărească, prin răspunsul imediat şi inconştient la chemarea naturii."[9]

Pe de altă parte, prin suprapunerea şi compararea celor două texte am ajuns la o concluzie similară cu cea a lui Blaga. Conform acesteia, între modul de a se manifesta al tânărului poet şi cel al *tânărului voievod* nu există, în zonele umbroase ale conştiinței eminesciene, nici o deosebire. Dar, în felul acesta, desprinderea de raiul copilăriei nu s-a făcut dintr-o simplă pornire de copil năzuros, ci, ca şi în cazul precedent, din dorința împlinirii unui destin uman de excepție. Căci a te despărți „râzând" de ceva sau de cineva, aşa cum se desparte omenirea de trecutul ei, nu presupune nici „indiferență" şi nici „inconştiență". Dimpotrivă. Într-o astfel de situație, confruntarea cu alte texte similare nu poate decât să aducă luminile necesare. Într-o poezie scrisă la 16 ani, *La Bucovina*, tânărul poet, care nu era cu mult mai mare decât personajul din *O, rămâi*, nu ezita să-şi mărturisească visul său de a deveni celebru prin cântare:

„Numai lângă sânu-ți geniile rele,
Care îmi descântă firul vieții mele,

[8] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Eminescu şi romantismul german,* Bucureşti, Editura Eminescu, 1986, p. 165.
[9] *Idem*, p. 122.

Parcă dormita;
Mă lăsară-n pace, ca să cânt în lume,
Să-mi visez o soartă mândră de-al meu nume
Şi de steaua mea."

Ca atare, obsesivele imagini voievodale traduc existența, în imaginarul eminescian, a unui *mit personal*[10] al poetului. Faptul acesta este atât de înrădăcinat în adâncimile ființei sale, încât nici în starea de vis Eminescu nu se putea închipui altminteri:

„Prin tristul zgomot se arată,
Încet, sub văl, un chip ca-n somn,
Cu o făclie-n mâna-i slabă –
În albă mantie de domn.
Şi ochii mei în cap îngheață
Şi spaima-ngheață glasul meu.
Eu îi rup vălul de pe față...
Tresar – încremenesc – sunt eu."
(*Vis*)

Însă abia acum, după ce am dovedit cu instrumentele psihocriticii justețea constatării lui Blaga, urmează o surprinzătoare răsturnare de situații, căci ceea ce pare firesc într-un caz, devine, până la un punct, nefiresc în celălalt. Este, deci, în ordinea normală a lucrurilor ca tânărul Muşat să se desprindă din mit şi, contrazicând afirmațiile lui Vianu, să intre în istorie, adică să părăsească atitudinea contemplativă a celui care îşi petrece timpul cântând cu fluirul pe marginea vreunui pârâu, şi să se integreze în cursul devenirii, al acțiunii şi al faptei. Pe de altă parte, gestul tânărului din *O, rămâi*, de a „ieşi râzând" din universul mirific al mitului şi al visătoriei, fapt ce implică o detaşare cvasiironică de lumea copilăriei, pentru a intra într-o altă istorie, pare neobişnuit din partea unui romantic, chipurile impenitent. *Mutatis mutandis*, situația ar fi identică cu aceea în

[10] Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Corti, 1963.

care Luceafărul s-ar rupe de pe bolta înstelată şi s-ar transforma în conducător de flote sau oşti.

Explicaţia unei atari stări de lucruri rezidă în modul specific eminescian de a reflecta, prin intermediul artei, asupra posibilităţilor şi limitelor mitului în sfera artei şi a culturii în genere. Căci, dacă, pe de o parte, poetul era convins de uriaşele disponibilităţi creatoare ale acestuia, în domeniile pomenite mai sus, pe de altă parte, spre deosebire de romanticii germani, Eminescu a avut intuiţia ineficienţei sale în planul împlinirilor omeneşti. Omogenitatea şi vagul mitic trebuiau înlocuite cu diversitatea şi determinările istoriei. Ca atare, abandonarea peisajului mirific şi a beatitudinii paradisiace, în favoarea unui activism modern, de natură goetheană, reprezintă, în acest punct al creaţiei eminesciene, o fisură în cuprinsul feericului şi solitudinii romantice.

Este foarte probabil că acum, între anii 1878-1880 când se definitiva concepţia eminesciană despre geniu, imaginea „tânărului voievod“ a contribuit, alături de alte înrâuriri şi experienţe, la cristalizarea acesteia, printr-o sinteză de însuşiri contemplative şi active, aşa cum am încercat să arătăm într-un mai vechi studiu despre *Luceafăr*.[11] Dar, dacă acesta din urmă nu şi-a părăsit „sfera“, nu este mai puţin adevărat că elanurile sale titanice (modul în care mişcă stihiile spre a se întrupa, capacitatea de a o transforma pe fata de împărat în stea etc.) se înscriu în ordinea aceluiaşi activism modern.

În esenţă, obsedanta imagine a „tânărului voievod“ ne-a călăuzit spre descifrarea unui *mit personal* eminescian, care, evidenţiat la timp, ar fi putut întregi personalitatea poetului şi cu această dimensiune. Totodată, în prelungirea unei asemenea idei, s-a deschis o perspectivă mai largă înspre înţelegerea conceptului eminescian de geniu.

[11] Leonida Maniu, *Dor şi armonie eminesciană*, Iaşi, Institutul European, 2000, p. 141-152.

Summary

The study called *The Monarchical Obsession in Eminescu's Poetry*, by Leonida Maniu, deduces, as suggested the psycho-criticism of Charles Mauron, the existence of an obsessive substitution: That of the image of *young poet* with the image of *young monarch*. This evolution and its grounds – the relinquishment of *myth* in favour of *history* –, finally reveals the idea that the homogeneity and ambiguity of the myth are to be replaced, on the side of human fulfillment, with the diversity and determinations of the history. Then, through adherence to modern activism, having a „goethean" origin, it can be distinguished a schism in Romantic imagination and ideology.

Tendințe prerafaelite în lirica eminesciană

Mihaela Elena TALPAN

Apărută în Anglia la jumătatea secolului al XIX-lea şi manifestându-se cu predilecție în pictură, ca o reacție la arta oficială şi academică, mişcarea prerafaelită, formată din şase artişti englezi, impune o nouă orientare artei care, pe lângă scopuri estetice şi formaliste, capătă valențe didactice: revelarea religiei oamenilor, împlinirea lor morală prin întoarcerea la simplitatea şi puritatea naturii, imprimarea unui spirit național autentic, toate cu scopul de a sublinia valorile simptomatice ale artei pentru sănătatea societății.

Trecutul îndepărtat, care a căpătat teren începând cu preromantismul, la sfârşitul secolului al XVIII-lea, a animat şi inspirat arta prerafaeliților interesați de pictori precedenți lui Rafael ale căror opere suave, sincere şi naive găseau un larg ecou în lumea artistică saturată de academism. Împreună cu John Ruskin, care a asigurat succesul în marele public al şcolii prerafaelite, ei impută clasicismului convențional violarea adevărului naturii, lipsind-o de viață, aşa cum apărea ea în arta olandeză sau în cea a „peisagiştilor" francezi şi italieni din secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea.[1]

Arta trebuie să fie vie asemenea naturii care îi vorbeşte omului într-un limbaj simbolic, iar menirea artistului, indiferent de direcția pe care o reprezintă, pictură sau poezie, este de a pune în lumină autenticitatea frumuseții naturale peste care Creatorul şi-a pus pecetea. Motivarea fundamentală a teoriei lui Ruskin este una de ordin religios argumentată şi de psalmistul biblic: „Cerurile spun mărirea lui Dumnezeu şi facerea mâinilor Lui o vesteşte tăria" (Ps. 18,1). „Comentatorii"

[1] Rene Wellek, *Istoria criticii literare moderne*, vol. III, Bucureşti, Editura Univers, p. 167.

acestui limbaj divin trebuie să descopere necontenit splendorile oferite zilnic de natură, transpunându-le într-o manieră a artei care să fie sinceră, să ia naştere dintr-o credință adâncă şi să exprime doar adevărul. Poetul mare trebuie să fie un om bun, un om serios, un vizionar şi un profet, deoarece arta se cuvine să-L slujească pe Dumnezeu şi pe om, să slujească societatea şi îndeosebi moralitatea.[2]

Punctele programatice ce stau la baza teoriei lui Ruskin (lucrarea sa cuprinde 3 volume intitulate *Modern Painters)* şi care se grefează pe marginea unui curent de scurtă durată pătrund reverberant în epocă, cu ecouri imediate în ideologia europeană.

Fără a-l considera pe Eminescu un discipol al lui Dante Gabriel Rossetti sau al lui William Morris, poeţi ce fac elogiul simplității şi al frumuseții, ne propunem să evidențiem câteva aspecte ale gândirii sale, care, fără îndoială îl aşează în rândurile unei mişcări europene ce traversa o perioadă marcată de lupta înverşunată între două concepții: „artă pentru artă“ şi „arta cu scop“.

Condamnând poezia decadentă a contemporanilor „care respira un aer bolnav şi dulce, pe care Eminescu îl denumeşte cu termenul său german *Weltschmerz*, ceea ce înseamnă «conştiința adevărului trist şi sceptic învins de culorile şi formele frumoase»“[3], poetul admira literatura plină de sinceritate şi de încredere a înaintaşilor (mai îndepărtați sau mai apropiați în timp). Preocuparea poetului pentru literatura populară este deja cunoscută, iar valorile ei sunt exprimate şi de Maiorescu în vecinătatea căruia se afla Eminescu: „Ceea ce le distinge [...] de celelalte poezii ale literaturii noastre este naivitatea lor, lipsa de orice artificiu, de orice dispoziție forțată, simțământul natural ce le-a inspirat“[4]. Dincolo de jocul de idei şi de cuvinte se întrevede adevărul şi eticul:

[2] *Idem*, p. 176.
[3] D. Popovici, *Poezia lui Mihai Eminescu*, Editura Albatros, Cluj, 1972, p. 180.
[4] Titu Maiorescu *Din critice*, „Asupra poeziei noastre populare”, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978, p. 116.

„izvorând astfel poezia populară din plenitudinea simțământului, în ea ne aflăm apărați de acele aberațiuni intelectuale care strică inspirarea multor poeți, chiar a celor cu talent“[5].

Când scria poezia *Epigonii* (1870), cu o conştiinţă a artei pusă în slujba adevărului foarte bine definită, Eminescu delimita poezia „reală“ de cea meşteşugită, ajustată şi dichisită, iar cea criticată este bineînțeles cea din urmă. Într-o scrisoare adresată lui Iacob Negruzzi (iunie 1870)[6], poetul preciza că nu poate fi vorba în *Epigonii* de o apreciere a artei înaintaşilor, ci de admirația față de încrederea unui Cichindeal sau Pralea în scrierea unei poezii, de sentimentele sincere ce se degajă din arta lor. Poezia se construieşte în felul acesta pe opoziția între „poeții vizionari“ ai trecutului şi spiritele reci şi analitice ale timpurilor prezente învăluite de mrejele ademenitoare ale decadentismului estetizant. În opoziția acestora, glasul care se ridică este cel al prerafaeliților, urmat de Eminescu şi prelungit până la Vlahuță şi chiar mai târziu, amintind aici poezia *Unde ni sânt visătorii?*

Poezia nu se opreşte doar la delimitarea amintită trecut-prezent, ci accentuează şi funcția socială a artei, care scoate lumea din meschinărie pentru a o conduce spre o nouă şi adevărată realitate existențială, ceea ce însemnă atingerea unui alt punct programatic prerafaelit vizând dubla dimensiune a creației: cea estetică şi cea etică.

„Rămâneți dară cu bine, sânteți firi vizionare,
Ce făceați valul să cânte, ce puneați steaua să zboare,
Ce creați o altă lume pe-astă lume de noroi;
Noi reducem tot la pravul de azi în noi, mâni în ruină,
Proşti şi genii, mic şi mare, sunet, sufletul, lumină –
Toate-s praf… Lumea-i cum este… şi ca dânsa suntem noi.“

(*Epigonii*)

Dominată de suflul veacului decadent, poezia nu mai vibrează la frumusețea lumii. Doar limbajul spoieşte ade-

[5] *Idem*, p. 116.
[6] D. Popovici, *Op. cit.*, p. 179.

vărul, mascând din vidul interior al sufletelor contemporane:

„Iar noi? Noi, epigonii?…Simţiri reci, harfe zdrobite,
Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte,
Măşti râzânde, puse bine pe-un caracter inimic;
Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază;
În noi totul e spoială, totu-i lustru fără bază;
Voi credeaţi în scrisul vostru, noi nu credem în nimic!"
(*Epigonii*)

O mărturie tot atât de elocventă o aduce poezia *Christ,* care datează din 1869, aşadar din aceeaşi epocă în care poetul era preocupat de *Epigonii*. Deşi titlul ne-ar îndreptăţi să aşteptăm o poezie religioasă sau o meditaţie hristologică cu trimiteri soteriologice, Eminescu viza ceva cu totul deosebit: „avem într-adevăr a face cu o calificare a artei raportată la condiţii sufleteşti ale creatorului"[7], manifest artistic în stil prerafaelit.

Deschizând bătrâna carte a timpului mâncată de molii şi acoperită de fumul uitării, poetul vizionar îşi caută matca ataraxiei fiinţiale, începuturile, geneza, existenţa în vecinătatea paternităţii divine. Această realitate, regăsită în naivitatea reprezentării „naşterii lui Christ", prototip al umanităţii şi întâiul ei născut, devine esenţial modul de exprimare extrinsec al umanului atins de „Imaginea" lui Dumnezeu, coborârea lui Dumnezeu şi în-omenirea lui salvatoare, până la cea mai intimă posibilitate de relaţie teandrică şi în acelaşi timp cea dintâi zugrăvire a nevăzutului Dumnezeu.

„Cărţii vechi, roase de molii cu pereţii afumaţi
I-am deschis unele pagini cu-a lor litere bătrâne,
………………………………………………

Doar pe pagina din urmă în trăsuri groase şi seci
Te-am văzut născând în paie, faţă mică şi urâtă,

[7] *Idem*, p. 128.

Tu, Christos – o hieroglifă stai cu fruntea amărâtă
Tu, Mario, stai tăcută, țeapănă cu ochii reci."
(*Christ)*

Iconarul, el însuşi atins de aripa purificată a Duhului, simte nevoia mângâierii în imagini a chipului divin care îi mistuie abisurile ființei, imagini dictate de glasul simțirii vibrânde la atingerea sacrului, de ochiul neînchis al rațiunii, deprins cu pedagogia extrasenzorialului. Pentru iconar reprezentarea divinității coincidea unui act sacru, iar fiecare unduire a pensulei devenea o rugăciune, o invocare, era rugămintea lui închinată Maestrului, după chipul Căruia fusese creat. Expresivitatea formei sau frumusețea stilului nu erau pentru el repere şi canoane, trepte indispensabile în atingerea finalității, pentru că finalitatea tensiunii sale creatoare era reprezentarea Ideii, atingerea ei, zugrăvirea ei simbolică, prezența ei şi nu „cum?"-ul prezenței. „Rugăciunea" (gravura) lui, a iconarului, avea destinație sacră, latreutică (cultică), constituia o fracțiune a actului liturgic şi în acelaşi timp un demers paideic pentru cel care „nu ştia carte"[8] şi care primea „cuvântul" lui Dumnezeu secvențial, ca reprezentare în acelaşi mod în care autorul „scriiturii" (icoanei), ca purtător al mesajului divin, îl aşeza pios în gravură. Mâna lui, ca prelungire a minții părtaşe la revelare „vorbeşte" frenetic în ritmurile descoperirii, fără a asculta de glasul secularizant al esteticului, de aceea chipurile înfățişate nu încântă privirea, nu desfată ochiul, ele având destinația întâlnirii minții pioase, a sufletului străbătut de fiorul mistic, a ochiului conştiinței:

„Era timpi-aceia, Doamne, când gravura grosolană
Ajuta numai al minții zbor de foc cutezător,
Pe când mâna-ncă copilă, pe ochiul cel arzător
Nu putea să-l înțeleagă, să-l imite în icoană."
(*Christ*)

[8] În concepția Părinților Bisericii, icoana este „biblia neştiutorului de carte".

Fereastră spre dumnezeire şi văl în spatele căruia se ascunde realitatea prototipică, imagine a adevăratei realităţi, icoana îşi găseşte corespondenţe în prezenţa divinităţii, în glasul conştiinţei, în ochiul conştiinţei, stabilindu-se între cele două realităţi (rugător şi reprezentat) unirea rugăciunii celui cinstit cu evlavia rugătorului. Icoana devine astfel martoră, contemporana Celui zugrăvit pe ea, chip însângerat imprimat în mahramă[9], document al conştiinţei religioase, o sălăşluire a Duhului care împrumută icoanei în sine puterea sa vindecătoare:

„Însă sufletul cel virgin te gândea în nopţi senine
Te vedea râzând prin lacrimi cu zâmbirea ta de înger”
(*Christ*)

De aceea ea este percepută ca mijloc de comuniune cu Dumnezeu prin contemplarea frumuseţilor, priveliştilor de dincolo de „fereastră“, anticipare a realităţilor simbolizate. Locul acestei mărturii este cadrul, spaţiul sacru al prezenţei cu predilecţie a divinităţii, dimensiune în cadrul căreia cele trei realităţi evocate (iconar – reprezentat – destinaţia reprezentatului) se găsesc într-o unitate, determinare firească.

Realităţile iconice, atât de familiare zugravului, devin imagini păstrătoare de mistere indescifrabile, „hieroglife“ de imitat pentru pensula artistului şcolit. Atitudinea pioasă a iconarului, în faţa chipului de reprezentat devine „astăzi“ privirea plină de erudiţie a pictorului în faţa tehnicii picturale, înlocuind „Prototipul“ cu imaginea educată desprinsă din manualul maestrului. În noua şcoală, Christ nu se mai naşte în iesle, pentru că este Fiul Împăratului, iar mama Sa este regină, imaginea Sa fiind rezultatul imaginaţiei educate a pictorului, care îşi desprinde ideile din sfaturile înaintaşilor; el ştie să amestece culorile pentru a desfăta ochiul privitorului şi a-l reţine la imaginea evocată, concretă, fără a-i lăsa posibilitatea înfruptării din Prototipul de realizat,

[9] Mahrama Veronicăi pe care a fost imprimat chipul lui Hristos reprezintă prima Sa înfăţişare plastică.

privând astfel reprezentarea de destinația sa originară: latria (cinstirea):

„Azi artistul te concepe ca pe-un rege-n tronul tău,
Puiul ieslei azi e d-aur, ești scăldat în mir şi-oleu,
Mama ta e o regină, nu femeia cea săracă“
(*Christ*)

Pictura este atât de bogată şi bine conturată încât nu te mai lasă să-i întrevezi reversul, îți răpeşte partenerul de dialog, iar atingerea ei nu mai înfioară, nu mai tresalți la vederea ei, pentru că sufletul nu mai are corespondent, nu mai poate descifra limbajul sacru (al icoanei) pentru că acesta a fost omis de „autor“, ignorat, artistul nemijlocind pentru el la picioarele Prototipului.

Verticalitatea dialogului om-Dumnezeu, plină de tensiune deificantă, devine într-un spațiu contemporan, academic, stilat, orizontalitate superfluă redusă la rotunjimea formelor frumos pastelate. Prezența frumosului devine invers proporțională cu cea a autenticului într-o intensitate devorantă care creşte până la pierderea semnificațiilor originare:

„Azi eşti frază strălucită, azi eşti masca cea de falǎ
Ieri ai fost credința simplă, însă sinceră, adâncă,
Împărat fuşi Omenirii, crezu-n tine era stâncă.
Azi în marmură te scrie, ori pe pânză te exală“

Secătuită de trecerea neîndurătoare a timpului, mâna greoaie a zugravului devine din ce în ce mai fină, mai pretențioasă. Uitând de glasul martor al sufletului, ea devine rob al conştiinței colective înlocuind veridicitatea obiectului contemplației cu gama largă a tehnicii realizării lui; Dumnezeu–Omul nu mai este decât un om, măreția inefabilă a divinității este schimbată pe mirarea şi încântarea ochiului în fața imaginii:

„Azi artistul te concepe ca pe-un rege-n tronul tău,
Dară inima-i pustie, mâna-i fina n-o urmează,
De a veacului suflare inima lui este trează
Şi în ochiul lui cuminte tu eşti om … nu Dumnezeu“
(*Christ*)

Cele două tablouri înfăţişând „naşterea lui Christ“ prezintă discrepanţa dintre sinceritate şi plasticitate, dintre autentic şi imitare, dintre naivitatea părtaşă la Adevăr şi erudiţia tributară esteticii, între zugravul îngenuncheat şi pictorul erudit.

În finalul poeziei poetul meditează asupra pierderii valenţelor originare ale artei picturale, a destinaţiei sacre a icoanei. Creaţia picturală nu mai stă sub semnul suferinţei, al frământării, al sincerităţii, nu mai este un dialog om – Dumnezeu, o mărturie a sfinţeniei zugravului său, astăzi icoana şi-a lepădat veşmântul sacru, Christ nu mai este o prezenţă astrală, astăzi nu se mai văd în creaţia pictorilor decât urmele picioarelor Lui, nu se mai aud nici măcar ecourile dumnezeieştilor Lui cuvinte, El nu mai este o hieroglifă pentru ochii privitorilor, ci devine o lucrare, un exponat, o piesă de colecţie, un nume, o prezenţă absolută:

„Asta-i tot, Iisuse dulce, pus pe cruce pentru lume?
Asta-i tot, frunte de rege cu cununa cea de spini?
Ieri ai fost steaua de aur a-mpăraţilor creştini,
Azi în gura lor profană nu mai eşti decât un nume”
(*Christ*)

Atitudinea condamnantă a poetului faţă de „arta pentru artă” izvorăşte din faptul că, în accepţiunea sa, condiţia de căpetenie a artistului este trăirea actului realizat artistic în cadrul autenticului, a împărtăşirii cu pioşenie din izvorul viu al inspiraţiei, a credinţei sincere şi purificatoare, iar a operei este sinceritatea actului evocat, realitatea neschimbată a obiectului.

Fără a avea pretenţia încadrării poetului român în rândul misionarilor prerafaeliţi englezi, totuşi nu poate fi trecută cu vederea o asemănare de atitudine, deşi arta vizată este cea picturală. Acest lucru evidenţiază existenţa unui curent de gândire prerafaelită de circulaţie europeană mult mai puternic decât a lăsat să se înţeleagă critica timpului. Îmbinarea lui cu adevărurile revoluţionare preromantice şi romantice se realizează în lirica lui Eminescu destinată parcă să creeze un adevărat curent prerafaelit în cultura română.

Résumé

Paru en Angleterre, à la moitié du XIX-ème siècle, le mouvement pré-rafaélite a pénétré dans la culture artistique européenne, ayant des échos dans la lyrique d'Eminescu aussi.

Sans avoir la prétention d'encadrer Eminescu à côté des missionnaires pré-rafaélites, cette étude se propose quand même de relever certaines ressemblances d'attitude comme: la condamnation de „l'art pour l'art", l'exaltation de l'acte artistique au cadre de l'authentique, l'admiration de l'art naïf et sincère, etc.

Une preuve éloquente dans ce sens est la poésie *Christ* (1869) où Eminescu visait les points programmatiques de cette confrérie. Même si l'art visé est celui pictural, le poète médite sur la perte des valeurs originaires de l'art et présente le désaccord entre la sincérité des artistes et la plasticité des esthètes modernes, entre la naïveté adepte de la Vérité et l'érudition tributaire à l'esthétique.

Mais c`est l'art moderne qui sera, bien sûr, condamné, à partir de la condition imposée par le poète: l'art rapporté aux conditions de l`âme de créateur.

On ne peut pas parler d'un courant pré-rafaélite dans la littérature roumaine, mais on ne doit pas ignorer la circulation des idées culturelles européennes auxquelles notre poète souscrit.

Fantasticul straniu şi miraculos în proza eminesciană

Gheorghe MACARIE

O discuție asupra fantasticului prozei lui M. Eminescu (limitată fireşte la cel al peisajului) este dificilă, cu atât mai mult cu cât aplicarea mecanică a cercetărilor în acest domeniu (L. Vax, Tzvetan Todorov etc.) contestă – la prima impresie – această virtute textului eminescian. Faptul nu ar surprinde, de vreme ce – exagerând situația – s-a discutat despre lipsa unei vocații a fantasticului în literatura noastră. Inexistența unei bogate literaturi fantastice nu certifică însă lipsa vocației. Virtualități latente cunosc, în răstimpuri, adevărate ecloziuni; este cazul prozei lui M. Eliade sau V. Voiculescu.

Dificultatea atribuirii acestei dimensiuni reprezentând „un gen al continuei evanescențe“[1] unor lucrări ca *Sărmanul Dionis*, *Umbra mea* sau *Avatarii faraonului Tla* rezidă în însăşi baza lor explicativ-demonstrativă. Fantasticul implică momentul unei incertitudini, constată Tzvetan Todorov, în fața unei realități generatoare ea însăşi de nelinişte. El nu durează, spune în continuare cercetătorul francez, decât momentul acestei ezitări „hésitation commune au lecteur et au personnage, qui doivent décider si ce qu'ils perçoivent relève ou non de la réalité, telle qu'elle existe pour l'opinion commune. A la fin de l'histoire, le lecteur, sinon le personnage, prend toutefois une décision, il opte pour l'une ou l'autre solution, et par là-même sort du fantastique.“[2] Or, această „ezitare“ – esențială în delimitarea fantasticului –

---

[1] Tzvetan Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, Paris, 1970 (ed. rom., trad. de Virgil Tănase, prefață de Alexandru Sincu, Ed. Univers, Bucureşti, 1973), p. 14.
[2] *Idem,* p. 46.

dispare, în contextul bucăţilor de proză citate, destul de repede în final sau pe parcursul lor, întrucât acestea oferă o explicaţie a întâmplărilor care o contracarează. Emoţia stranie pe care o încercăm în faţa experienţelor eroilor din *Sărmanul Dionis* şi *Umbra mea* sau în faţa miraculoaselor reîncarnări ale faraonului Tla se estompează. Finalul primei lucrări îl arată pe Dionis dincolo de feerica lume a visului, fericit, într-o alta mai limitată, dar mai certă. Explicaţia experienţelor sale este oferită cititorului de la primele rânduri, în relevarea suportului filozofic al lucrării (teoria kantiană a apriorităţii spaţiului şi timpului); cele ale eroului din *Avatarii faraonului Tla* se bazează pe ideea „platoniciană şi schopenhaueriană a persistenţei în timp şi spaţiu a archaeului."[3]

Nu întâlnim la Eminescu decât foarte rar (cazul basmului *Făt-Frumos din lacrimă*) fantasticul „tradiţional", de obârşie folclorică, instituţionalizat şi deci acceptat ca atare – exclus în consecinţă „fantasticului pur". Peisajele din proza filozofică eminesciană nu sunt bântuite de fantome; hibridizările şi alte modalităţi statornicite de proza fantastică sunt ca şi inexistente. Apărând ca o consecinţă directă a neputinţei modalităţilor epice tradiţionale, de a releva adâncimile sufletului uman, de a configura aspiraţiile şi proiecţiile eului în infinitul cosmic, fantasticul eminescian este implicat în primul rând în reliefarea sensurilor filozofice ale operei literare. Există, evident, un fantastic eminescian – de o mare excepţie – derutant şi imposibil de omologat alături de eventualele alte elemente de acest gen din proza românească a secolului său. Analogiile – atâtea câte se pot face – trimit mai degrabă la unele valori din secolul următor (M. Eliade, V. Voiculescu).[4]

Această fantastic de puternică originalitate creatoare (de evidentă personalitate într-o eventuală raportare la proza

---

[3] Eugen Simion: *Proza lui Eminescu*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964, p. 163.
[4] Cf şi Const. Ciopraga: *Personalitatea literaturii române*, Ed. Junimea, Iaşi, 1973, p. 107-108.

fantastică a romanticilor europeni) trebuie însă integrat şi judecat de epocă; fantastice în perimetrul acesteia, unele aspecte şi-au pierdut această calitate mai târziu. În lucrarea lui Tzvetan Todorov, noţiunea de fantastic este raportată frecvent la desfăşurările narative ale operei literare. În cazul operei *Sărmanul Dionis*, formula fantasticului eminescian – implicat în relevarea sensurilor filozofice ale operei literare – va fi dată – constată Eugen Simion – „de preponderenţa elementului reflexiv.“[5] Dacă fantasticul desfăşurărilor epice, al „acţiunii“ este contracarat şi desfiinţat tocmai datorită motivării lui de către autor, cel al peisajului este incontestabil. Întâlnim un fantastic al spaţiului, al vitalităţii naturii regeneratoare, o adevărată geografie, sălbatică şi feeric-miraculoasă, recreată în acest spirit.

Analiza peisajelor naturii din proza eminesciană scoate în evidenţă o latură insolită, ascunsă îndărătul unor realităţi naturiste, care (lăsând la o parte mutaţiile pe care le suferă în percepţie noţiunile de spaţiu şi timp) nu are, la prima vedere, nimic neobişnuit. Aparent, peisajul din *Cezara*, de o remarcabilă exuberanţă vegetală, nu se abate de la realitatea normală. Şi totuşi, simţim îndărătul acestei naturi fiorul unei alte realităţi, intrinseci peisajului şi totuşi distincte. Însăşi configuraţia reliefului este miraculoasă. Peisajul insulei (de fapt o insulă în cadrul unei alte insule), înconjurat de ape şi stânci aţintite spre nori, ascunde o vale inundată de o vegetaţie sălbatică („de snopuri de flori, de viţe sălbatice, de ierburi nalte şi mirositoare, în care coasa n-a intrat niciodată“).[6] Prezenţa celor patru izvoare, amintind cele patru râuri ale edenului, accentuează, prin simbolica lor, misterul. În tăcerea „văratică“ se aude o muzică eternă, muzica armonioasă a unui tărâm de vis spre care aspiră cei pe care societatea îi ostracizase.

---

[5] Eugen Simion, *Op. cit.,* p. 296.

[6] Eminescu: *Proza literară*, ediţie îngrijită de Eugen Simion şi Flora Şuteu. Cu un studiu introductiv de Eugen Simion, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964, p. 78.

Fantasticul nu mai operează prin structură, prin „o năvală a inadmisibilului“ – cum teoretizează Caillois[7] – el este consubstanțial materiei. Peisajului din Cezara, ca şi celui visat şi augmentat în viziunea sa din nuvela *Sărmanul Dionis*, i se subliniază o anumită dimensiune paradisiacă, care se opune realității obişnuite, provocând cititorului aceeaşi surprindere pe care ar avea-o în fața unui tărâm al miracolelor. Această dimensiune potențează profunzimea imaginii, altfel totul s-ar reduce la un pitoresc de suprafață. Este un peisaj primordial, o Arcadie autohtonă, mirifică şi viguroasă în acelaşi timp, în care autorul întrevedea, într-o personală viziune, mitul unei vârste de aur. Visul utopic prinde contur. Irealul devine real, autorul atingând „invizibilul“ (senzația de „vrajă“ cosmică – plan secund, dar esențial al peisajului) „cu mijloacele vizibilului“. Peisajul din insula lui Euthanasius sau cel (recreat în vis) din *Sărmanul Dionis* depăşesc condiția lor de cadru ambiant, pentru a desemna peisajul ideal. Năzuind spre un „absolut“ al iubirii, Eminescu aspira şi spre un „absolut“ al naturii – în virtutea unei străvechi, ancestrale legături. Cel care admira înfiorat limba „ca un fagure de miere“ din cărțile străbune şi era atras, nu o dată, în proiectele sale literare, de primele veacuri ale istoriei poporului nostru viza paseist în acelaşi timp un peisaj-paradis al altor vremuri. Integrabil unui fantastic al cadrului ambiant, un fantastic în plină amiază (analogia cu situații existente în arta extrem-orientală s-ar impune)[8], peisajul este realizat nu în afara înfățişării cunoscute a naturii ci recompus, recreat după modelul acesteia, readusă însă la condiția ei superlativă, utopic-primordială.

Nostalgia obârşiilor, relevantă şi în acest domeniu, conferă fantasticului peisajului eminescian un specific şi pronunțat caracter regresiv.

---

[7] Roger Caillois: *În inima fantasticului*, în româneşte de Iulia Soare, cuvânt introductiv de Edgar Papu, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 65.
[8] Marcel Brion: *Arta fantastică,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 26-27.

Mai accentuat – dar şi aici el se menține în granițele miraculosului – este fantasticul peisajului în *Sărmanul Dionis*. Dispunând de mari resurse imaginative („o închipuire urieşească“), învățăcelul lui Ruben recreează peisajul selenar cu un fast nemărginit. Spațiul ales, cel al lunii, este tipic romantic (cf. Novalis); timpul – situație specific fantastică – îngheață suspendat în infinit. Discrepanțele terestru-cosmic par a se şterge. Anticipând o imagine care va reveni mai târziu în literatura română (la Lucian Blaga), „oglinzile lucii a valurilor“ unui fluviu „răsfrâng în adânc icoanele stelelor, încât, uitându-te în el, pari a te uita la cer.“[9] Fantasticul se realizează prin hiperbolizarea notei olfactive şi sublinierea aspectului de vrajă al elementelor auditive. Insulele au „scorburi de tămâie“ şi „prund de ambră“; florile „cântau în aer cu frunze îngreuiate de gândaci ca pietre scumpe şi murmurul lor împlea lumea de un cutremur voluptos.“[10] Raportarea la starea prozei noastre literare de până atunci, a unei asemenea miraculoase asociații a elementelor vizual-auditive, nu mai poate explica genialul inedit al unor astfel de imagini. Culoarea râului, datorată fenomenului optic al refracției luminii prin acea „pânză diamantică, ce stecleşte vioriu şi transparent“[11], accentuează mirificul.

Stilizările concură astfel la sugerarea unei lumi de rai, contrastantă cu imaginea sordidă a celeilalte lumi în care autorul trăia, peisajul având astfel – situație specifică pentru viziunea lui fantastică – valoare compensatorie. Reacția în fața acestei priveliști nu mai implică propriu-zis starea de nelinişte. Impresia este de beatitudine uimită din partea cititorului surprins, firească însă pentru eroul romantic al lucrării, cel care a sperat-o dar şi a construit-o (imaginar). Sub semnul aceleiaşi dimensiuni a fantasticului evoluează peisajul din *Umbra mea*; zborul eroului spre lună, prin spațiul cosmic, înscrie o pagină unică a feeriei interastrale. Intrinsec

---

[9] Eminescu, *Op. cit.,* p. 51.
[10] *Idem.*
[11] *Ibidem.*

aspirației eroilor spre o altă lume, opusă cotidianului meschin, fantasticul – mai precis miraculosul – peisajului eminescian, devine un fantastic al evaziunii.

Dacă emoția cititorului în fața peisajelor din *Sărmanul Dionis* nu include acea „stare de confuzie, turburare, […] de la simpla nelinişte la paroxismul spaimei“[12], acestea putând fi puse – la prima vedere – sub semnul întrebării în privința apartenenței lor la fantastic, în schimb imaginea magistrală a câmpiei scăldate de apele Nilului, din *Avatarii faraonului Tla*, este, față de peisajele citate, mai proprie – şi sub acest aspect – relevării acestei dimensiuni. Laitmotivul tragic al căutării eternității îşi pune amprenta şi asupra peisajului, împrumutându-i acestuia aceiaşi fiori ai neliniştii existențiale, ce străbat întreaga nuvelă. Peisajul este de un exotism straniu. Aerul de încremenire hieratică a Memfisului dominat de cupolele sale albe (anacronismul arhitectonic evident corespunde însă viziunii stilistice interioare) se repercutează asupra pustiului câmpiei, circumscriind un spațiu străbătut de nelinişti metafizice. Imaginea ne trimite cu gândul la spațiile neliniştite ale oraşelor pustii din pictura lui Fabrizio Clerici sau Monsu Desiderio. Sugestia mişcării curgerii fluviului, intensificată şi de imaginea luntrii, circumscrie un al doilea aspect al acestei unități epice. Avem în față doi poli – oponenți – a căror asociere ne reliefează prin contrast procesul neîntrerupt al devenirii existențiale, generând dramatica întrebare finală „… unde merg, unde?“ Peisajul pustiilor, „câmpii de gheață“ ale Nubiei udate de „lințoliul de […] cristal mişcător“ al apelor Nilului anticipează astfel ideea de bază a lucrării.

Acelaşi rol anticipativ îl are şi imaginea parcului părăginit al marchizului Bilbao, precedând atmosfera de mister a interioarelor aceluiaşi personaj. Năvala vegetației sălbatice subliniază decrepitudinea. Imaginea panoramică a unui oraş spaniol are amintiri din pânzele lui El Greco: „… de departe, oraşul, cu contururile lui fantastice, cu case şi turnuri, cu

[12] Cf. Adrian Marino: *Fantasticul,* în *Dicționar de idei literare*, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 661.

ferestrele-i mute ce ascundeau mistere, şi peste toate un linţoliu transparent de lumină albă….“[13]

Diversitatea formulelor fantasticului eminescian, diversitate ce se menţine şi în cazul modalităţilor de a concepe peisajul, indică în M. Eminescu cel mai autentic creator, în această privinţă, din proza românească a secolului trecut. Fantasticul naturii lui Eminescu – mai precis miraculosul – este consubstanţial peisajului. Flori, albine şi fluturi, plante sălbatice şi murmur de izvoare alcătuiesc ansamblul unui tărâm al unei fericiri, înţeleasă în regăsirea unei unităţi, pierdute pentru lumea din care se refugiase. Aerul miraculos al priveliştii nu reiese din elementele componente ale peisajului, luate detaşat, ci din situaţia lor comună de mesageri ai acestei împliniri. Fantasticul naturii rezidă astfel în relevarea acestor virtualităţi ale detaliilor care scapă ochiului comun. Intuindu-le, Mircea Eliade releva aspectul magic al insulei lui Euthanasius. Exeget al artei fantastice moderne, Marcel Brion şi-a exprimat adeziunea la acest tip de fantastic – mai eficient, dar mai greu de realizat, exclus facilităţilor modalităţilor tradiţionale de realizare, un fantastic care întrezăreşte o realitate aparent invizibilă dar nu mai puţin consubstanţială lumii evocate. Relevând meritele unui artist fantast – Amedée de la Patellière – Marcel Brion remarca un artist „intim acordat cu vibraţiile naturii, el simţea prezenţa fantasticului în lucrurile familiare, imanenţa magicului în real, întocmai ca şi expresioniştii germani.“[14] Cu mult înainte şi într-o altă artă, Eminescu se încadrează în aceeaşi familie de spirite.

Recitind puţinele dar amplele descrieri de natură din proza sa, întâlnim nu o dată valori care anticipează căutări şi înţelesuri cristalizate în scrisul românesc mai târziu, peste mai multe decenii.

---

[13] Mircea Eliade: *Insula lui Euthanasius,* Fundaţia regală pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1943.

[14] Marcel Brion: *Op. cit.,* p. 329.

Aservit relevării unor dimensiuni filozofice ale textului, fantasticul eminescian devine, în acest sens, unul din mijloacele principale; el este imanent, consubstanțial geografiei „reale“ sau recreate în vis de eroul romantic. Elementele miraculosului vor căpăta un rol de prim ordin în relevarea virtuților simbolice ale unei ambianțe pătrunse de reflecție – cea a peisajului-idee. Configurația particulară a fantasticului indică din partea autorului posibilități creatoare care conferă operei eminesciene în proză un loc aparte în literatura noastră, distinct şi în literatura fantastică a romanticilor europeni. Este un motiv în plus care ne întăreşte în ideea unicității acestei opere.

Summary

The present study is an attempt at analysing and scrutinizing Mihai Eminescu's fantastic universe – as it is reflected in his prosework. The author tries to delineate and estimate this concept after having examined the critical works published in the second part of the last century.

The comparative audit of this phenomenon implies an analysis of other literary works as well as of the visual arts comprising and reflecting this hypostasis of the modern arts.

The philosophic support of the fantastic element in Eminescu's work, i.e. the Kantian theory of priority of space and time and also, Schopenhauer's idea concerning the persistence of the archaeos, reveals and accounts for the dominance of the pensive element and this is a preponderant characteristic of the fantastic in the Romanian poet's work. This evinces the fantastic of the restless – metaphysical and another one of the regressive space tending towards interplanetary euphony and harmony.

Feciorul de împărat fără de stea. Elemente de magie şi ocultism

Marilena SPIRIDON BÎRSAN

Conceput, în aparenţă, ca un basm iniţiatic, poemul *Feciorul de împărat fără de stea* este ultima manifestare a modelului cosmologic platonician în poezia eminesciană, model axat pe o topografie mitică a universului. Rămas în manuscris, iniţial, poemul s-a numit *Povestea magului călător în stele,* titlu dat de George Călinescu, sub care va apărea şi în volum (ediţia Perpessicius), pentru ca mai târziu D. Murăraşu să-i schimbe numele, „potrivit cu tema [poemului]”, în *Feciorul de împărat fără de stea.*

Acţiunea poemului se desfăşoară în acea perioadă de aur a omenirii, o vârstă mitică, în care „stelele (...) erau copile albe (...) / Când basmele iubite erau înc-adevăruri, / Când gândul era pază de vis şi de eres...“ Personajele sale sunt nişte fiinţe exemplare: feciorul de împărat, magul şi însuşi bătrânul împărat. Ideea centrală a poemului, în conformitate cu perioada în care a fost scris, este aceea a sufletului care este făcut din aceeaşi substanţă ca şi stelele, ba mai mult, el e emanaţia acestora. Această idee are la bază concepţiile lui Aristotel despre spirit (pneuma), despre care se credea că este din aceeaşi substanţă ca şi stelele, îndeplinind funcţia de prim instrument (proton organon) al sufletului în relaţia sa cu trupul.

Acţiunea poemului debutează, relativ, în registrul obişnuit al basmelor populare: un împărat, ajuns la vârsta senectuţii, doreşte să lase în loc pe feciorul său, însă nu înainte de a-l supune unor probe iniţiatice, care aveau rolul de a-l maturiza pe acesta. „Misiunea“ tânărului este de a pleca spre muntele Pion, la un bătrân mag, pentru ca „enigma vieţii s-o descuie“. Până aici, ar putea părea că schema com-

pozițională a poemului o urmărește pe cea a basmului, dacă nu s-ar strecura câteva elemente ce sugerează şi o altă natură a poemului, nu numai una inițiatică, ci şi una filosofică. Primele elemente ce sugerează acea altă natură, şi anume filosofică, a poeziei, se strecoară atunci când împăratul vorbeşte de natura „stelară“ a sufletului, care, după moarte, se întoarce „spre-a stelelor imperiu întins ca şi un cort“. De altfel, această idee va reveni frecvent în structura compozițională a poemului.

Registrul se schimbă o dată cu intrarea tânărului fecior în scenă: acesta este „cu buclele (...) negre“, „cu fața (...) trasă, ce dureros de pal!“ Paloarea tânărului este semnul melancoliei, adică al înclinației spre contemplația metafizică. Contemplativul eminescian are ca suport teoriile Evului Mediu, mai ales cele ale lui Marsilio Ficino, care a făcut o clasificare a tipurilor umane în funcție de influența astrelor asupra combinațiilor erotice. Deşi această teorie nu a fost niciodată confirmată de vreun tratat de astrologie, melancolicul, ca tipologie umană, s-a păstrat, fiind preluat mai ales de literatură (culmea acestuia fiind omul care este încercat de baudelaireanul spleen). Totuşi, între melancolicul lui Ficino şi cel prezent în poemul de față, există o diferență ireconciliabilă: cel dintâi este saturnian, pe când feciorul de împărat, deşi predispus spre contemplația metafizică, este născut fără stea. Eroul central al poemului verifică, de altfel, toate caracteristicile contemplativului: solitudinea („retras în sala mare de marmură...“), puterea de contemplare metafizică („Privirea lui o-nalță pe-a cerului câmpie, / Şi cugetul lui zboară în lumi fără hotar. / Şi gând cu gând se-mbină în lunga reverie...“). În ultimele versuri citate, Eminescu se foloseşte de ideea, preluată de la Ficino şi Agrippa, conform căreia melancolia era socotită „un fel de *vacatio,* de separare a sufletului de trup, ce conferea darul clarviziunii şi al premoniției; ea este rânduită printre cele şapte forme de *vacatio,* printre care somnul, leşinul şi solitudinea.“[1]

---

[1] P. Culianu – *Eros şi magie în Renaştere*, Editura Nemira, Bucureşti, 1994, p. 81.

Aşadar, putem spune că intrăm pe teritoriul magiei, fiind binecunoscut faptul că, în Evul Mediu, magia era o metodă de control asupra individului şi a maselor, bazată pe o cunoaştere profundă a pulsiunilor erotice (după Giordano Bruno).

În acelaşi teritoriu al magiei ne aflăm şi atunci când vorbim despre mag. Conform teoriei magiei[2], un act magic presupune trei elemente: magicianul (= bătrânul mag), actul în sine, sau ritul („Fantastic bătrânul s-ardică şi blând / în aer înalţă puternica-i vargă. / Pe-oglinda cea neagră, profundă şi largă / Încet-încet pare o umbră de-argint.“) şi reprezentarea practicii magice.

Continuând pe aceeaşi linie, magicianul are anumite calităţi[3], calităţi ce facilitează exersarea riturilor şi practicilor magice: l) vede lucrurile răsturnate; 2) se crede că nu are umbră; 3) pe corp are stigmate şi zone anestezice; 4) are priviri pătrunzătoare; 5) de obicei, e agitat, are o inteligenţă anormală; 6) gesturile le sunt bruşte, rostirea e sacadată, au daruri oratorice sau poetice; 7) intră uşor în transe şi stări cataleptice. Deşi magul eminescian citeşte o carte „ce-n veci nimeni n-o citeşte. / Cu semnele strâmbe *întoarse* arăbeşte“, descifrează semne pe care nimeni nu le înţelege (deci are o inteligenţă extra-ordinară), are darul oratoriei, el continuă mai degrabă linia magicianului medieval, care e şi taumaturg şi manipulator (cf. teoriei lui Giordano Bruno).

În afara trăsăturilor ce vin pe filiera italiană (G. Bruno), magul eminescian reflectă, în măsură destul de mare, influenţele ce vin şi pe linie arabă.

Luat în ansamblu, bătrânul mag de pe muntele Pion (însuşi locul în care îşi are sălaşul este unul simbolic şi magic, pentru că e, de fapt, Axis Mundi, loc sacru ce permite manifestarea liberă a magiei), este unul care provoacă magia, pentru ca tânărul sau discipol, feciorul de împărat fără de

[2] Marcel Mauss, Henri Hubert – *Teoria generală a magiei*, Editura Polirom, Iaşi, 1996, p. 26.

[3] *Idem,* p. 35-36.

stea, „enigma vieții să descuie“. Astfel, prin provocarea actului magic (care înseamnă, de fapt, manipularea imaginarului), cât şi prin participarea la acest act – tânărul nefiind decât actantul – se realizează un ciclu magic complet, care are şi emițător, şi receptor. Ca orice magician, şi acesta se foloseşte de adjuvanți pentru a putea îndeplini actul magic: poțiuni magice, obiecte magice etc.: „în mâna lui mică el ține paharul / Somniei... Pe frunte-i flori roşii de *mac*“. După cum se ştie, macul are proprietăți halucinogene, folosit îndeobşte de şamani pentru provocarea stărilor de catalepsie, de transă, stări ce facilitează cunoaşterea lumilor transcendentale. În ceea ce priveşte ceremonialul actului magic, acesta are o ordine bine stabilită, de la care magicianul nu se poate abate, tocmai pentru ca acesta să cunoască finalitatea dorită.

Ieşirea sufletului din corp, ca rezultat al unui act magic, poate fi provocat numai de magician, care poate manipula pe actant. În aceeaşi măsură, magicianul poate acționa şi asupra sa, spre deosebire de actant, care se află în imposibilitatea de a controla „emanațiile“ magicului. Ieşirea din corp înseamnă starea de somn, catalepsie, leşin, ce presupune starea de cunoaştere a lumii inteligibile; putem face aici trimitere la cunoaşterea pe cale onirică, întâlnită nu numai în textul în discuție, ci care predomină opera eminesciana: „ pentru el visul era o viață şi viața era un vis“ (*Sărmanul Dionis*), „ un vis e viața lumii-ntregi“ etc.

Luat în ansamblu, poemul de față se constituie într-un basm inițiatic, care, datorită elementelor de magie şi ocultism folosite de poet, determină ca lectura acestuia să dezvăluie sensuri mult mai complexe decât ar părea la o primă vedere. Fapt ce ne obligă la o reconsiderare.

Summary

Seemingly conceived as an initiatory fairy-tale, the poem ***Starless Son of the Emperor*** *is* the last manifestation of Plato's cosmological model in Eminescu's poetry. This model is based on a typical myth of the universe.

Besides the obvious folklore and philosophical influences, we can't ignore the magic and occult elements, which complete and at the same time tint the whole meaning of the poem. So we can mention motifs and themes specific to romantic poetry, inspired from the theories about magic, which circulated and enlarged on especially during the Middle Age. These motives are: the melancholia's motive (inspired from the theory on the human types of Marcilio Ficino) and melancholy's motive (influence of the same Marcilio Ficino and Agrippa), the magus's motive or the wise old man, built both on Italian patterns (according to Giordano Bruno's theory) and on Arabian ones.

Otherwise, Eminescu describe in the poem, with all its elements (the magician, the act / the rite in itself and the representation of the magical practice). At the same time, the poet observes all rules of making up the spiritual portrait of the old magus.

So, we can say that only one reading can't reveal the whole and complex sense of the poem.

Eminescu şi Evul Mediu creştin

Laura C*OROAMĂ*

S-a vorbit mult despre criza religioasă prin care a trecut romantismul. Ea s-a datorat, pe de o parte orgoliului romantic, care împinge dorința de atotcuprindere şi preferința pentru excepțional dincolo de limitele religiozității, mergând până la satanic. Pe de altă parte, o dată cu Revoluția Franceză a dispărut reazemul tematicii religioase, de unde o descătuşare paralelă a setei de viață cu scepticismul ei, dar şi a angoasei. Se dă mai întâi frâu liber superficialității galanteriei, apoi sunt scoase la iveală adâncurile angoasei. În concepția religioasă romantică este o permanentă ondulare între Dumnezeu şi Satan. Însăşi divinitatea romanticilor, Demiurgul (ideal de cunoaştere şi creație) este un amestec de dumnezeire şi demonism. Eroii sunt şi ei nişte răzvrătiți, dezorientați spiritual, care, între Dumnezeu şi Stan, îl aleg pe cel din urmă. Fenomenul este explicabil dacă ținem cont de caracterul agitat al veacului al XIX-lea: revoluții, scandaluri cauzate de corupție, degradare morală şi de psihologia melancolic pesimistă, concretizată în ceea ce s-a numit *mal du siècle*.

Raportată la epoca medievală, realitatea istorico-religioasă din secolul al XIX-lea apare văzută ca într-un mit al eternei reîntoarceri. Aceasta, deoarece creştinismul medieval a fost zdruncinat şi alterat de erezii şi de războaie religioase interconfesionale. Încercarea bisericii de a combate numeroasele mişcări religioase: bogomilii (la Răsărit), catharii (la Apus), albigenzii, patarinii, s-a dovedit a fi inutilă. Aceste orientări au supraviețuit multe veacuri înainte, dacă nu într-o formă organizată, măcar în atitudinea de frondă în fața impunerii creştinismului dogmatic.

Concepția religioasă a romanticilor şi înclinația lor spre demonic ar fi o reminiscență, nu doar a acelei atitudini de

nesupunere în fața dogmei a medievalilor, ci şi a spaimei lor de moarte şi de torturile din Infern. Astfel s-ar explica dezvoltarea în romantism a unei întregi mitologii în jurul lui Satan – îngerul căzut (Mefisto, Lucifer). Secolul al XIX-lea romantic ajunge tributar demoniacului miltonian şi întregului pandemoniu al Europei, medieval la origine.

Conştiința de sine, orgoliul, rebeliunea iconoclastă, voluptățile virtuților, dilatarea eului contravin umilinței creştine, dar devin virtuți primordiale la romantici. Păcatul canonic, acuzat prin monstruosul baroc al iconografiei demoniace sau prin Infernul dantesc, se converteşte la romantici în frumusețea ideală a demonului.

Opera eminesciană evidențiază titanismul demonic în creații ca: *Înger şi Demon, Geniu pustiu, Demonism, Mureşanu, Luceafărul*.

Înger şi Demon reabilitează tatăl-demon, aşa cum procedează întregul romantism cu eternele victime ale religiei: Cain, Adam, Ahasverus. Monologul poetului adresat lui Lucifer implică răzvrătirea byroniană în fața divinității:

„Ah! acele gânduri toate, îndreptate contra lumei,
Contra legilor ce-s scrise, contra ordinii-mbrăcate
Cu-a lui Dumnezeu numire-astăzi toate-s îndreptate,
Contra inimei murinde, sufletul vor să-i sugrume!
A muri fără speranță! Cine ştie-amărăciunea
Ce-i ascunsă-n aste vorbe? Să te mişti neliber, mic
Să vezi marile-aspirații că-s reduse la nimic,
Că domnesc în lume rele căror nu te poți opune."

Sau pot trimite la *Eloa* a lui Vigny, ori la *Demonul* lui Lermontov. Demonul lui Vigny este însuşi Satan, care rămâne doar spirit al răului doar seducătorul pentru care Eloa este o victimă inutilă. Sacrificiul ei îi determină damnarea, fără ca prin aceasta Satan să se poată simți mai împăcat sau mai mulțumit. Demonul lui Eminescu este un revoltat social şi în acelaşi timp un tributar al dragostei (doar aceasta mai poate aduce armonie între revoltat şi clasa stăpânitoare):

„Ea? – O fiică de rege, blondă-n diadem de stele,
Trece-n lume fericită, înger, rege şi femeie;
El? – Răscoală în popoare a distrugerii scânteie
Şi în inimi pustiite samănă gândiri rebele.

Despărţiţi de-a vieţii valuri, între el şi între dânsa
Veacuri sunt de cugetare, o istorie, un popor.
Câteodat' – deşi arare – se-ntâlnesc, şi ochii lor
Se privesc, par a se soarbe în dorinţa lor aprinsă.“

Concepţia lui Eminescu despre dragoste are suficiente puncte de tangenţă cu cea a ereticilor cathari. Aceştia mai erau cunoscuţi şi sub denumirea de *bogomilii din Apus*. „În primele decenii ale secolului al XII-lea se semnalează în Italia, Franţa şi în vestul Germaniei prezenţa misionarilor bogomili. La Orléans, ei reuşesc să convertească nobili şi chiar preoţi, printre care un consilier al regelui Robert, confesor al reginei. Putem recunoaşte esenţialul ereziei: nu Dumnezeu a creat lumea vizibilă; materia este impură; căsătoria, botezul, euharistia şi mărturisirea păcatelor sunt inutile, Sfântul Duh, coborând peste creştetul credinciosului, prin aşezarea mâinilor îl purifică pe acesta şi îl sfinţeşte. Regele îi descoperă pe eretici, îi judecă, şi la 28 decembrie 1022 îi arde pe rug. Sunt primii eretici din occident osândiţi la ardere. Dar mişcarea continuă să se extindă.“[1] Conform concepţiei lor despre iubire, doamna adorată este partea spirituală din om, aceea pe care sufletul, încătuşat de trup, o cheamă cu o dragoste nostalgică, pe care numai moartea o poate îndeplini. De asemenea se poate realiza un paralelism între concepţia erotică eminesciană şi cea maniheistă („doctrina lui Manes – originar din Iran – care a îmbrăcat forme variate când creştine, când budiste sau musulmane, în funcţie de popoare şi de credinţele lor.“)[2] Orice concepţie maniheistă dualistă, socoteşte că „viaţa corpurilor este

[1] M. Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase,* vol. III, p. 193.
[2] D. de Rougemont, *Dragostea şi Occidentul*, p. 60-61.

nefericirea însăşi, iar moartea o socoteşte ca fiind binele final, răscumpărarea greşelii de-a te fi născut, reintegrarea în Unul şi în luminoasa nedeosebire [...] *Eros*, pofta noastră supremă, nu ne alimentează poftele decât pentru a le sacrifica. Iubirea desăvârşită neagă posibilitatea oricărei iubiri terestre, iar *Fericirea* ei neagă posibilitatea oricărei fericiri terestre. Considerată din perspectiva vieţii, o asemenea *Iubire* nu poate fi altceva decât o nefericire absolută."[3]

Lăsând la o parte perspectiva erosului şi apropierea lui de sectele eretice medievale, privită şi din alte puncte de vedere, poezia eminesciană conţine accente bogomilice (altă erezie, care, de fapt, stă la baza catharismului sus-amintit). Bogomilii situau pe picior de egalitate binele şi răul. Lumea ar fi fost creată prin participarea ambelor forţe. Dumnezeu este Iubirea, Binele, iar lumea este rea.

Calitatea primordială a lui Dumnezeu şi-a găsit materializarea în opera *Îngerului Răzvrătit, Marele Trufaş, Lucifer* etc. Situarea în acelaşi plan a demonicului cu divinul, prin prezenţa lui Satan, într-o domă creştină, în preajma unui înger şi lângă însuşi simbolul creştinismului, crucea, trimite la bogomilism:

„Noaptea-n Doma întristată, prin lumini îngălbenite
A făcliilor de ceară care ard lângă altare,
Pe când bolta-n fundul Domei întunecoasă, mare,
Nepătrunsă de-ochii roşii de pe mucuri ostenite. [...]
Cufundat în întuneric, lâng-o cruce mărmurită,
Într-o umbră neagră, deasă, ca un demon El veghează,
Coatele pe braţul crucii le destinde şi le-aşază,
Ochii cufundaţi în capu-i, fruntea tristă şi-ncreţită."

Referitor la cruce, trebuie să menţionăm faptul că la bogomili ea reprezintă un simbol detestat, deoarece pe ea a fost răstignit şi umilit Hristos. De altfel, unele legende populare de factură bogomolică, răspândite pe teritoriul ţării noastre susţin că „din pomul cunoaşterii Binelui şi Răului Eva

---

[3] D. de Rougemont, *op. cit.*, p. 60-61.

şi Sit iau câte o ramură din care fac o cunună şi o pun pe capul lui Adam în ceasul morții. Din cunună a crescut un arbore, din care, apoi s-a făcut crucea pe care a fost răstignit Mântuitorul sau că tot crucea Domnului a fost ridicată pe locul unde zăcea căpățâna lui Adam şi de aceea, în icoanele în care se zugrăveşte răstignirea Mântuitorului se află sub cruce o căpățână. Sângele Domnului, revărsându-se peste ea a răscumpărat-o din păcate.“

În poemul *Mureşanu*, acelaşi tip de personaj, revoltatul social, exprimă monologul său, o filosofie pesimistă cu izvor din filosofia lui Schopenhauer, atingând accente bogomilice. Domină ideea că răul este sădit în esența omenirii:

„Vedea-vei în ochii tăi, în plin se desfăşoară
Tot patime de laudă, că vremea se măsoară
După a răutății păşire… Rău şi Ură.
Dar dacă nu sunt, nu este istorie. Sperjură,
Invidioasă, crudă, de sânge însetată
E omenirea-ntreagă… o rasă blestemată,
Făcută numai bine spre-a stăpâni pământul
Căci răutății tale îi datoreşti avântul
Ce l-a luat pe scara ființelor naturii
Aceasta este taina în sufletul făpturei
Ce plan adânc… ce minte, ce ochi e acolo sus!
Cum în sămânța dulce a patimei a pus
Puterea de viață… astfel frumosul plan
Un alt an îl descarcă, l-ncarcă iar alt an
Spre vecinică-mplinire… şi în ureche-mi bate
Că sâmburele lumii e eterna răutate.“

Sau

„Cartea lumii d-eterna răutate
E scrisă şi-i menită.“

Scopul prezenței răului în lume ar fi binele. Răul şi Binele sunt văzute de poet drept două forțe care se contrabalansează creând un echilibru:

„Cât de frumos ş-anume tocmit-a lui fire
Creat-a lupul aprig el pentru mielul blând
Natura-i fericire şi Veşnic e în pace.
Şi leul şi taurul de mult stau să şi-mpace
Şi omul, ce-i făptură aleasă are-anume
Un creier şi-un suflet pentru dureri în lume
Ce simplă nepăsare, nevinovat-orbire
Concordie eternă, un roi de fericire!“

Altfel spus, la baza creaţiei stau deopotrivă şi binele şi răul, iar scopul convergenţei acestor forţe opuse este demonia. Mai mult, personajul dă prioritate răului în final, prin oda închinată lui Satan:

„O, Satan! Geniu mândru, etern al desperării,
Cu geamătul tău ca murmurele mării...
Pricep acum zâmbirea ta cea tristă, vorb-amară:
«Că tot ce e în lume e vrednic să piară...»
Tu ai smuncit infernul ca să-l arunci în stele,
Cu cârduri uriaşe te-ai înălţat, rebele,
Ai scos din rădăcini marea s-o-mproşti în soare,
Ai vrut s-arunci în chaos sistemele solare
Ştiai că răutatea eternă-n ceruri tronă,
Că secole nătânge cu spaimă o-ncoronă.“

Influenţa bogomilică se poate sesiza cel mai bine în *Demonism*. Ţinând cont de interpretarea poemului din prisma credinţei persane conform căreia lumea este rezultatul luptei dintre doi titani, unul reprezentând Binele – Ormuzd şi celălalt Răul – Ahriman, trebuie să menţionăm că, în poem, Eminescu inversează rolurile celor doi. Astfel Ahriman, având dreptatea de partea lui, a purtat lupta împotriva lui Ormuzd, adevăratul titan şi a căzut, înfrângerea aducându-i situaţia de reprezentant al răului şi nedreptăţii, pe când învingătorul şi-a însuşit atributul dreptăţii, justificat numai prin victorie.

Transferând rolul şi numele fiecărei divinităţi în plan creştin, Dumnezeu este figurat aici în chip bogomilic. După

părerea poetului, de la Pământ (aliat al lui Ahriman, principiul răului, Satan) avem tot ceea ce este în noi tendință spre întoarcere în natură şi spre dreptate. Tot de la el avem şi aspirația spre bunătate. Pământul este un nobil titan înfrânt, iar el a sădit în noi tot ceea ce este avânt spre bine. Dimpotrivă, orgoliul, dorința de mărire şi putere, voința de a stăpâni împotriva altora şi dezlănțuirea instinctului vine de la Ormuzd:

„Este un ce măreț în firea noastră,
Dar acel ceva nu din noi răsare.
O moştenire de la Titanul mort,
De la pământ în care ne nutrim.
În moartea lui e ceva sfânt şi mare,
E o gândire-adâncă şi-ndrăzneață...
Pentru ce el fu condamnat la moarte.
Viața noastră e o ironie,
Minciuna-i rădăcina ei. Dorinți
De-a fi şi de-a avea singur tot ce este
Principiu e de-nflorirea ei.
În van pământul mort ne-nspiră câteodată
Din sântul suc al stinsei sale viețe
Gânduri de-o nobilă, naltă răscoală:
Întoarcerea la fire şi dreptate
Noi nu-l pricepem, o-ncercăm adese
Dar n-o putem. Făcuți suntem
După asemănarea acelui mare
Puternic, egoist, carele singur
Îmbrăcat în mărirea-i solitară
Ridică-n cer înnourata-i frunte."

Ormuzd, înfrângând binele reprezentat de Pământ, a făcut să ne naştem ca viermii din țărână, dar ne-a dat înfățişarea lui, a stăpânitorului din cer.

Comparând cele înfățişate alegoric în poem cu concepția religioasă bogomilică, conform căreia „lumea aceasta este rea, ea a fost zămislită de Satanail (fratele lui Hristos şi fiul lui Dumnezeu), Dumnezeul cel aspru din Vechiul Testa-

ment“[4] asemănarea este izbitoare. Evocarea unui Dumnezeu cinic trimite tot la bogomilism. Prestigiul diavolului, pasivitatea lui Dumnezeu şi incomprehensibila sa cădere pot fi considerate drept o expresie a lui *deus otiosus* (figurat nu numai în bogomilism, ci aproape în toate religiile primitive), care după ce creează lumea şi pe oameni se dezinteresează de soarta creației sale şi se retrage în cer lăsând desăvârşirea operei sale pe seama unei ființe supranaturale.

În ce priveşte alinierea lui Eminescu la tendința sceptic-religioasă a vremii, poetul, adept al extremelor, situat pe această poziție prin reabilitarea figurilor desemnate ale creştinismului, sugera divinității: „Eu nu cred nici în Iehova“. Alteori a avut o atitudine obiectivă, dar nu echilibrată față de fenomen, după cum declara în scrisoarea sa către Iacob Negruzzi în legătură cu poezia *Epigonii* („suntem trezi de suflarea secolului şi de aceea avem atâta cauză în a ne descuraja. Nimic, decât culmile strălucite, nimic, decât conştiința sigură că nu le vom atinge niciodată. Să nu fim sceptici? Atâta lucru, cele mai multe puteri sfărâmându-se în van de lupte sterile, cele puține descurajate de strigătul gunoiului ce înoată asupra apei“[5]). În fine, cum era de aşteptat, el a adoptat şi poziția creştină, fie din poziție cristologică, fie mariologică: *Răsai să dai lumină, Rugăciune, Christ*. Ideile care stau la baza poeziei *Christ*, de la care mai târziu s-a ajuns la *Dumnezeu şi om*, pot fi puse pe seama unui iconoclasm personal, constând într-o adaptare la condițiile socio-culturale contemporane a crizei grave iconoclastice din secolele al VIII-lea–al IX-lea, datorate unor cauze politice, sociale şi teologice. Urmând interdicția din **Decalog**, creştinii din primele secole nu şi-au făurit icoane, pe de altă parte, imaginarul atât de bogat al acelei vremi nu se putea concretiza uşor în imagini, ceea ce a surprins şi Eminescu:

„Era timpii aceia, Doamne, când gravura grosolană
Ajuta numai al minții zbor de foc cutezător,

---

[4] M. Eliade, *op. cit.*, p. 193.
[5] M. Eminescu, în *Convorbiri literare*, 5-17 iunie, 1870.

Pe când mâna-ncă copilă pe ochiul cel arzător
Nu putea să-l înțeleagă, să-l imite în icoane."

Legat de mişcarea iconoclastă din secolele al VIII-lea–al IX-lea, Mircea Eliade menționează că „în Imperiul Roman de Răsărit, interdicția este ignorată începând din secolul al III-lea, când o iconografie religioasă (figuri sau scene inspirate din Scriptură) îşi face apariția în cimitirele sau lăcaşurile unde se adunau credincioşii. Această inovație urmează îndeaproape avântul cultului moaştelor. În secolele al IV-lea şi al V-lea, imaginile se multiplică şi se accentuează."[6] Urmând canoane iconoclastice parcă, poetul reuşeşte să redea pictural scena naşterii lui Iisus, inspirată din *Evanghelia după Ioan*:

„Dar pe pagina din urmă, în trăsuri groase şi seci,
Te-am văzut născând în paie, fața mică şi urâtă
Tu, Christos, o hieroglifă, stai cu fruntea amărâtă
Tu, Maria, stai tăcută, țeapănă, cu ochii reci."

Versurile eminesciene par a cuprinde argumentul iconoclaştilor:

„Azi artistul te concepe ca pe-un rege-n tronul tău,
Dară inima-i pustie, mâna-i fină n-o urmează
De a veacului suflare inima lui este trează
Şi în ochiul lui cuminte tu eşti om... nu Dumnezeu."

Şi anume acela că „este imposibil să zugrăveşti chipul lui Hristos fără a subînțelege faptul că reprezintă şi natura sa divină (ceea ce este o blasfemie) sau fără să separe cele două naturi ale lui Hristos (ceea ce ar fi fost o erezie). Euharistia reprezintă adevărata imagine a lui Hristos, căci ea este pătrunsă de duhul sfânt; astfel euharistia, spre deosebire de icoană, posedă atât o dimensiune divină, cât şi una umană."[7]

Merită reținută imaginea fecioarei Maria, „tăcută, țeapănă, cu ochii reci", care ar caracteriza mai degrabă o statuie

[6] M. Eliade, *op. cit.*, p. 66.
[7] M. Eliade, *op. cit.*, p. 67.

(probabil a lui Venus). Mariologia la Eminescu se leagă de ideea că Maria este *Metanoia*, adică transformarea zeiței Venus în Fecioara Maria. Astfel, imaginea Fecioarei cu pruncul în brațe nu este altceva decât o preluare a celei a lui Venus cu Cupidon. Această viziune este reliefată mai ales în poemul *Venere şi Madonă*:

„Venere, marmură caldă, ochi de piatră ce scânteie,
Braț molatec ca gândirea unui împărat poet,
Tu ai fost divinizarea frumuseții de femeie.
A femeii ce şi astăzi tot frumoasă o revăd.

Rafael, perdut în visuri, ca-ntr-o noapte înstelată,
Sufletu-mbătat de roze şi d-eterne primăveri,
Te-a văzut şi-a visat raiul cu grădini îmbălsămate,
Te-a văzut plutind, regină, printre îngerii din cer.

Şi-a creat pe pânza goală pe Madona dumnezee
Cu diademă de stele, cu surâsul blând, vergin..."

Versul „Mama ta e o regină, nu femeia cea săracă" din poezia *Christ* (la fel ca şi cel din *Venere şi Madonă: „Plutind regină printre îngerii din cer"*) ne duce cu gândul la *Regina Angelorum* din litaniile Sfintei Fecioare ale bisericii catolice. „Sfântul Augustin o numeşte pe Fecioara Maria «nostra tympanestria» deoarece, asemenea lui Miriam ce s-a aflat în fruntea fiilor lui Israel, ea le-a fost călăuză poporului lui Dumnezeu şi îngerilor din cer în rugăciunile lor [...]. Cu alte cuvinte, atunci când îngerii din ceruri, heruvimii şi serafimii, îl preamăresc pe Dumnezeu, ei sunt conduşi de cea pe care arhanghelul Gavril o numeşte «plină de har»."[8]

Poezia *Răsai asupra mea* pune în evidență o altă atribuție a Fecioarei Maria: *modelul suprem al fecioarei şi maică binecuvântată:*

[8] J. Pelikan, *Fecioara Maria de-a lungul secolelor. Locul ei în istoria culturii,* p. 84.

„Răsai asupra mea, lumină lină
Ca-n visul meu de-adinioară,
O, maică sfântă, pururea fecioară
În noaptea gândurilor mele, vină.“

„Ca Fecioară, Maria a servit drept unicul şi sublimul model al castităţii. În acelaşi timp, ca Mamă, ea este «binecuvântată între femei».“[9] Poetul care se declară a nu crede „nici în Iehova“ se dovedeşte a fi aici un mistic, chemând în ajutor cea mai de seamă reprezentantă a divinităţii:

„Străin de toţi, pierdut în suferinţă
Adâncă a nimicniciei mele,
Eu nu cred nimic şi n-am tărie
Dă-mi tinereţea mea, redă-mi credinţa
Şi reapari din cerul tău de stele
Că te ador de-acum pe veci, Marie.“

Acelaşi imbold şi acelaşi nucleu ideatic îl regăsim şi în poezia *Rugăciune*. Alături de conceptul de *semper virgo*, se întrevede şi cel de *regina coelis*:

„Crăiasă alegându-te,
Îngenunchem rugându-te...“

Referitor la acest concept, J. Pelikan sublinia că există o sărbătoare stabilită în calendarul bisericesc încă din Evul Mediu pentru data de 15 august când se celebra «ziua când a fost luată din această lume şi înălţată la cer [...]. Înălţarea la cer o ridică deasupra tuturor sfinţilor, îngerilor şi arhanghelilor, natura umană fiind aşezată deasupra tuturor spiritelor nemuritoare.“[10]

Descoperirea culturală, estetică a întregului univers biblic, dincolo de acceptarea sentimentului religios, precede epoca romantică. Romanticii vor căuta însă, în Biblie, mai ales *mitul adamic al paradisului pierdut*.

---

[9] J. Pelikan, *op. cit.*, p. 53.
[10] J. Pelikan, *op. cit.*, p. 94.

Eminescu et le Moyen-Âge chrétien

Eminescu n'a pas été un chrétien orthodoxe, comme on cherche à mystifier son image à présent. Âme sans relâche, esprit complexe, le poète a cherché à s'expliquer l'idée de Dieu, à travers les différentes religions.

L'influence bogomilo-chatarique identifiable dans sa poésie est très intéressante et démontre l'appartenance du poète aux «énergies» manichéistes.

L'image de Satanail revient obsessivement dans son œuvre. Si «Dieu est mort» (selon Nietzsche), Satanail, le mal ou l'ange déchu, conduit le monde. C'est un monde en décadence, dépourvu des valeurs propres au Moyen-Âge, mais hanté par les fantômes démoniaques de ce même Moyen-Âge.

Jésus Christ et Marie, mentionnés dans quelques poèmes, semblent eux-mêmes fatigués et impuissants. Le monde d'Eminescu subit, évidemment, une décadence sans remède.

Credință şi evlavie la Eminescu: Poezia *Christ*

Theodor DAMIAN

S-a scris mult în această perioadă postdecembristă despre preocuparea lui Eminescu pentru religie. (Pentru o documentată prezentare în acest sens se poate vedea recentul volum al lui Doru Scărlătescu, *Eminescu şi Religia,* Ed. Timpul, Iaşi, 2000, 144 p.). În abordarea acestei probleme, unii autori au înțeles prin religie sacrul în general, în acest caz reflecțiile şi referirile la el fiind mai degrabă de ordin filozofic, alții au înțeles o impropriere a sacrului de către poet, deci o legătură personală cu acesta, aceea ce mută reflecția şi interpretarea pe teren teologic, legătura aceasta cu sacrul desfăşurându-se fie la nivelul minții în semn de conştientizare şi credință, fie la nivelul inimii, în sensul de credință şi evlavie, în acest din urmă caz intrând mai ales pe tărâmul spiritualității.

Într-adevăr, a vorbi despre religie în general e un lucru, şi a vorbi despre credință în special, sau şi despre evlavie, este altceva, deşi o separație între acestea trei nu se poate face. Distincție da, dar separație nu.

Totodată una e a vorbi despre religie şi alta e a fi religios, acelaşi lucru e valabil şi în privința credinței şi evlaviei.

Trebuie să precizez că distincția pe care o fac aici, mai ales între credință şi evlavie, are în vedere nu aceste două stări în sensul definiției lor complete, ideale, ci în sensul asumării, practicării, conştientizării lor de către oameni. Spunând aceasta mă gândesc la acea categorie de oameni care se numesc credincioşi, care afirmă credință în Dumnezeu, o conştientizează, uneori pot s-o explice şi să elaboreze asupra ei, dar care nu arată sau nu au nici un fel de evlavie.

Mai rar se întâmplă opusul acestei situații, ca, având evlavie, să nu ai credință.

Lui Eminescu i s-au atribuit de către criticii lui, rând pe rând, toate aceste combinații: liber cugetător, preocupat de religie în sensul vag, general al cuvântului, dar nu credincios, sau cu atât mai puțin or în nici un caz pios, religios în sensul de credincios, de persoană conştientă de existența lui Dumnezeu de care se leagă prin credință, religios în sensul de credincios evlavios.

Pe de altă parte, aşa cum am arătat într-un alt studiu, credința şi evlavia lui Eminescu au avut un caracter interior şi nu exteriorizat, de tip intenționat ori neintenționat misionar. (Vezi „Dorul după Dumnezeu în poezia lui Eminescu" în *Eminescu 2000, Aniversări New York-eze*, Ed. Axa, Botoşani şi Institutul Român de Teologie şi Spiritualitate Ortodoxă, New York, 2000, p. 68).

În defavoarea tezei credinței s-a spus că, fiind pesimist, poetul nu putea fi credincios. Există însă argumente logice, teologice şi psihologice care demonstrează că Eminescu n-a fost un pesimist, cel puțin nu în adevăratul sens al cuvântului, aşa cum i se atribuie atât de des (vezi Th. Damian, „Pesimism şi credință în opera lui Eminescu", în *Eminescu 2000, Aniversări New York-eze*, Ed. Axa, Botoşani şi Institutul Român de Teologie şi Spiritualitate Ortodoxă, New York, 2000, p. 51-56).

Dacă am vrea să decidem dacă Eminescu a fost credincios sau nu şi am lua drept criteriu – referindu-ne la poezia sa – numărul lucrărilor în care el pare a fi ateu (pe cele cu caracter sau cu note protestatare nu le includem aici. Protestul fiind o probă a credinței şi nu a necredinței, mai ales genul de protest din poezia lui Eminescu unde în neînțelegerea sau indignarea sa poetul se adresează totuşi lui Dumnezeu, ca odinioară Moisi, Iona şi alți prooroci), precum şi numărul lucrărilor ce-l desemnează ca pe un om credincios şi evlavios, am vedea că diferența nu e semnificativă. Aparent deci, ar fi greu de spus dacă el a fost credincios sau nu, de aici validitatea problematicii.

Totuşi este un fapt comun ca atunci când dintr-un anumit text se primesc semnale ambivalente, să se plaseze textul în context pentru a vedea care din cele două tipuri de semnale se leagă mai bine de context, este luminat de acesta, îl reflectă şi se împlineşte în el.

În cazul nostru contextul este imens. Se pot invoca spre ilustrarea tezei credinței câteva aspecte esențiale:

1. Educația primită în familie (mai mulți membri ai familiei care au îmbrățişat viața monastică),
2. Interesul general pentru tradiție, pentru tezaurul de valori al culturii şi spiritualității neamului,
3. Interesul special pentru Biblie, şi aparte pentru Evanghelii; Slavici atestă faptul că la vârsta de 20 de ani Eminescu nu numai că era foarte versat în conținutul Evangheliilor dar totodată punea religiozitatea, şi aici se include şi pietatea care implică credință, respectul de cele sfinte, mai presus de toate (vezi N. Crainic, *Nostalgia Paradisului*, Ed. Moldova, Iaşi, 1994, p. 26, cf. Doru Scărlătescu, *op. cit.*, p. 33),
4. Afirmațiile sale în publicistică despre Biserică şi rolul ei vital în dezvoltarea sănătoasă a spiritului neamului,
5. Mărturiile contemporanilor despre caracterul şi înclinațiile sale, despre vederile sale, dincolo de metafora poetică, despre lume şi viață.

Evlavia lui Eminescu o poate detecta oricine citeşte atent şi dezinteresat opera acestuia. Spun aceasta deoarece, în general, este greu să te detaşezi de propria ta orientare în încercarea de a reconstitui profilul spiritual al poetului.

Aşa cum arată Doru Scărlătescu, naționalistul A. Densuşianu îl va vedea pe Eminescu altfel decât socialistul C. D. Gherea, altfel decât pedagogul creştin Grama, ş.a.m.d. (*Op. cit.*, p. 51). Deci dacă citindu-l pe Eminescu prin prisma poemului *Împărat şi proletar*, vedem în acesta socialistul, prin prisma *Glossei*, eleatul, prin prisma *Rugăciunii unui dac*, pe creştin (*ibidem*, p. 62), etc. cu atât mai mult este necesar a recurge la alte surse ce ajută esențial la retrasarea acestui profil. În cazul discuției de față teologul este avantajat, căci

încercarea de a depista elementele definitorii unei identități religioase la marele poet, ține în mod special de domeniul, formația şi uneltele de lucru ale teologului.

Mai mulți interpreți ai sintezei eminesciene au fost de acord că poezia *Christ* este una din piesele principale care demonstrează nu numai religiozitatea, ci şi creştinismul profund, de tip ortodox al lui Eminescu (*ibidem*, p. 46).

Acest poem fundamental pentru reconstruirea portretului spiritual autentic al lui Eminescu nu e decât o satiră ce ironizează pe cei ce cred că pot prin artă să înțeleagă în mod adecvat adevăratul chip al Mântuitorului (*Ibidem*, p. 13). El cuprinde învățături dogmatice ortodoxe esențiale, exprimate fără nici un echivoc, fără nici o alunecare posibilă, observă D. Constantinescu în recentul său volum de certă valoare în cazul problematicii de care ne ocupăm, *Eminescu şi spiritualitatea creştină* (Ed. Axa, Botoşani şi Institutul Român de Teologie şi Spiritualitate Ortodoxă, New York, 2001, p. 243).

Felul cum începe Eminescu poezia *Christ* indică deja decepția pe care o trăieşte el față de starea morală a lumii sale, aşa cum vedem şi în alte proteste vehemente exprimate în poezia şi proza sa.

Aceste secole, societatea timpului său este străină cărții sfinte, Sfintei Scripturi la care se referă aici; un secol orb la învățătura şi înțelepciunea trecutului, secularizat, detradiționalizat şi, în consecință, golit de valorile esențiale ale unei societăți sănătoase.

Contemplând o icoană a Naşterii Domnului, Eminescu retrasează elementele principale ale scenei: pruncul, Maica Domnului, ieslea, steaua, magii, păstorii, pelerinajul acestora la ieslea din Betleem, şi aşa cum notează şi Dumitru Gh. Constantinescu face o referire clară la caracterul teandric al Întrupării (*Ibidem*), la faptul că Iisus nu trebuie văzut numai în omenescul Său, ci şi în divinitatea Sa, de fapt, deplângând pe aceia care au tendința fie de a vedea în Iisus doar pe fiul omului, fie de a se opri la reprezentări iconografice ale lui Iisus, necorespunzătoare tradiției autentice creştine, reprezentări ce indică o înțelegere neadecvată a dogmei întrupării, în

primul rând de către artiştii care redau plastic un alt Iisus decât cel prezentat de Evanghelii, şi în al doilea rând, pe cei care, induşi în eroare de „fantezia“ artistului, ar ajunge să nu poată trece cu credința dincolo de forme, văzând în Iisus mai mult un om şi mai puțin sau deloc pe Dumnezeu, căzând astfel în erezia nestoriană din primele secole creştine, condamnată oficial de Biserică la Sinodul ecumenic de la Efes din 431.

Poetul este foarte bine informat şi înrădăcinat în dogma hristologică a Bisericii creştine exprimată clar la Calcedon în special, în 451, când, împotriva ereziilor timpului, s-a stabilit cum trebuie înțeleasă persoana divino-umană a Mântuitorului, şi cum cele două naturi conlocuiesc în Hristos în mod neamestecat şi neschimbat, neîmpărțit şi nedespărțit.

Reprezentarea plastică a lui Iisus de către unii artişti este, după Eminescu, o dovadă a pierderii credinței, a simplității şi curăției inimii şi minții, o expresie şi un rezultat al îndepărtării omului de credința adevărată, aşa cum a fost ea trăită în vremurile precedente.

Poetul critică în acest poem „fraza strălucită“, „masca“, „fantezia bogată“, ce iau locul credinței simple, sincere şi adânci, cum se vede explicit în ultima strofă.

Ironia lui Eminescu, în care se distinge uşor durerea pentru îndepărtarea de la valorile autentice ale ortodoxiei, pentru denaturarea acestora, arată că acestuia îi păsa nu numai de credința în Dumnezeu, dar chiar şi de modul propriu în care aceasta trebuie trăită interior şi manifestată exterior.

Trăsăturile morale inerente acestei atitudini sunt în deplină concordanță cu cele ale portretului pe care contemporanii i-l făceau marelui poet: personalitate integră, iubitor de bine, iubitor de oameni, luptând cu îndărătnicie pentru înlăturarea relelor şi pentru apărarea valorilor naționale, nemincinos, condițional, altruist, neplângându-se de jignirile ce i se aduceau şi nefiind în stare să jignească pe nimeni în relațiile sale personale (*Ibidem*, pp. 24-25).

Numai când îți pasă de ceva eşti indignat de devalorizarea ori profanarea acelui lucru, şi numai când îți pasă tare treci la acțiune, strigi, scrii, atragi atenția.

Dacă Eminescu ar fi fost un om de credință asumată doar la nivel filozofic, intelectual, probabil n-ar fi scris poezia *Christ* deoarece simbolul credinței există oricum în icoana completată de el, indiferent de felul cum era reprezentată; principalul e că ea şi-ar fi împlinit menirea de a aminti de ceea ce trebuia să amintească, de Dumnezeu, deci să stimuleze credința omului în Dumnezeu.

Dar nu faptul că poetul se angajează într-o „luptă“, că el condamnă în poem depărtarea de la credința tradițională manifestată în formele ei canonice, autentice, instituite şi cinstite de generațiile de înaintaşi, demonstrează că el este afectat mai ales la nivel emoțional, la nivelul ce constituie una din bazele fundamentale ale evlaviei creştine.

Aşa cum spune şi William James, omul religios se caracterizează prin pasiune iar aceasta implică în mod direct latura sa afectivă *(The Varieties of Religious Experience,* Longman, Gresi, New York, 1902, p. 41).

Există deci o legătură intrinsecă între evlavie şi emoție (Hans Joas, „Values versus Norms; A Pragmatist Account of Moral Objectivity“ în *The Hedgehog Review,* vol. III, Nr. 3, Fall 2001, pp. 47-48).

Luând ca exemplu tot icoana Naşterii Domnului, ne putem imagina, gândind şi la Eminescu, mai ales la el, că atunci când unul din noi, crescut în frica de Dumnezeu şi respectul față de valorile tradiționale, ar vedea icoana Naşterii realizată în stil fantezist ce denaturează adevărul dogmatic despre Întrupare (fapt ce implică cunoaşterea dogmei şi respectul pentru ea), ar fi afectat în mod serios, ar fi indignat datorită devalorizării, subestimării, chiar profanării unui lucru ce se constituie element fundamental al identității acelei persoane.

Indignarea lui Eminescu, deci, reacția sa vehementă arată aici ataşamentul său la credința strămoşilor şi evlavia, respectul său cel mai înalt pentru modurile de manifestare ale acesteia.

Nu trebuie uitat că poemul în discuție include o invocare a divinității, conferindu-i, dincolo de nota satirică, un caracter de rugăciune.

Autorul nu vine în fața omului să-şi exprime indignarea, ci în fața lui Dumnezeu, ca-ntr-o spovedanie.

Într-adevăr, evlavia creştină ce se revelează în acest poem reprezintă o constantă în viața lui Eminescu şi o virtute pe care o cerea şi altora, în felul acesta propovăduind-o.

Numai un om cu o astfel de trăire interioară poate ridica pietatea la nivel de program moral în vederea redresării națiunii. Ceea ce el cerea scriitorilor din vremea sa poate constitui un apel valid nu numai scriitorilor dar oricărui bun român şi om de omenie şi de bună credință şi în ziua de azi:

Un dramaturg, zice Eminescu într-un articol, trebuie să dea dovadă de mărime, frumusețe şi curățenie, de *pietate adevărat creştină*, să fie onest, drept şi bun ca litera Evangheliei. (*Repertoriul nostru teatral*, 18, 30-01-1870, vezi D. Constantinescu, *op. cit.*, p. 188)

Ecce Hommo.

Summary

There is a distinction between religion, faith and piety, and when we speak of these in relation to Eminescu's attitude towards them we need to have that distinction clearly in mind. Eminescu's critics have attributed him a wide range of attitudes, from atheism to a simple preoccupation and intellectual interest for religion, to faith in the vague, social sense of the term, to faith in the sense of a personal, conscious engagement in a relation with God. While it is not easy to decide whether Eminescu was a devoted religious person or not based just on his poetry, since he had written poems that can give ground to either argument, the context of his life and activity represents a great help for a decision in favour of religious devotion.

The poem entitled Christ though, expresses unequivocally Eminescu's knowledge of the Christian doctrine of Incarnation, and the author's regret at the doctrinal confusion and the loss of authentic religious traditions in the society of his time and lack of involvement in them indicates clearly his religious feeling.

In this poem the author is emotionally affected by the misrepresentation of the Christian doctrine in the icon of Nativity by fantasist artists, and his irony with them, together with the moral program that he proposes for the spiritual consolidation of his nation, unveil an Eminescu who cares for religion and whose caring is based on his inner devotion to God and to the traditional ways in which that was manifested by his forefathers.

O posibilă influență a Bibliei în *Luceafărul* lui Mihai Eminescu

Pavel FLOREA

Cultura ca sumă de valori tezaurizate aparține unui timp, dar are totodată forța de a trece granițele acestuia, de a depăşi delimitările, oricât de cuprinzătoare ar fi ele. Cultura se prezintă ca un drept şi o aspirație general umană, prin aceea că omul este pătruns de ideea frumosului, e stăpânit de gândul adevărului şi de curiozitatea cunoaşterii. Prin cultură, un popor se individualizează în lume. Dreptul de existență națională a unui popor, remarca Titu Maiorescu, se raportează la „măsura contribuirii" lui „individuale la cultura omenească."[1] Aducând în discuție chestiunea relației dintre culturile lumii, teoreticianul vede în formele culturii un mijloc al neatârnării naționale: «Îndată ce în apropierea unui popor se află o cultură mai înaltă, scrie Maiorescu, ea înrâureşte cu necesitate asupra lui. Căci unul din semnele înălțimei culturei este tocmai de a părăsi cercul mărginit al intereselor mai individuale şi, fără a pierde elementul național, de a descoperi şi de a formula idei pentru omenirea întreagă (...) a se uni în principiile de cultură este soarta *neaparată* a fiecărui popor european. Întrebarea este numai dacă o poate face ca un soț de asemenea, sau ca un rob supus; dacă o poate face scăpându-şi şi întărindu-şi neatârnarea națională sau plecându-se sub puterea străină. Şi această întrebare se dezleagă numai prin energia vieții intelectuale şi economice a poporului, prin bunăvoința şi iuțeala de a înțelege şi de a-şi asimila cultura în activitatea potrivită."[2] Actualitatea acestor idei nu mai trebuie demonstrată.

---

[1] Maiorescu, Titu, *Opere, I*, Editura Minerva, 1978, p. 468.
[2] *Ibidem*, p. 211.

Existența peste timp a culturii izvorăşte din însăşi esența creației. Valorile literaturii artistice (forme ale culturii) sunt mereu redescoperite potrivit spiritului generațiilor ce se succed pe scara istoriei. O operă adevărată este mereu actuală, ea este uitată, sau „a adormit" – cum se exprima I. L. Caragiale – doar din momentul „când cei din urmă ochi pricepuți şi-au întors privirea de la dânsa; dar la cea dintâi privire a altor doi ochi pricepuți, ea se va deştepta sigur şi, cu o nouă şi întreagă pricepere de viață, va chema la dânsa o lume." Timpul operei este timpul priceperii şi judecății omeneşti.

Viziunea lui Caragiale se dovedeşte de o modernitate frapantă când scrie: „Într-un sâmbure viața stă ascunsă vreme îndelungată, pândind, cu răbdare mai presus de multe încercări condiția exterioară propice pentru ca să țâşnească la lumină, să încolțească, să crească, să dea roade şi semințe altele pentru o mai departe viață. Ceea ce sunt căldura, lumina şi umezeala pentru sământă este priceperea şi judecata omenească pentru opera talentului omenesc.

Precum un bob de grâu găsit peste cinci mii de ani în sicriul unei mumii egiptene, semănat în pământ bun, reînvie ca şi bobul cules anul trecut asemenea o operă de artă viabilă, după o părăsire şi uitare de veacuri reînviază iarăşi la căldura ochilor pricepuți."[3]

Privirea nouă asupra culturii este şansa unică a acesteia, şi în spațiul ei se asigură permanenta actualitate a literaturii. Fără îndoială că în opera literară, cu deosebire în poezie, imaginea este, cum bine s-a observat, nu o dată, „o aventură a limbajului.[4] Dar trebuie să adăugăm imediat, că limbajul (cuvântul) dă trup de fiecare dată unei idei. Acceptând acest mod de privire asupra poeziei, vom percepe mai bine raportul dintre fantezie (imaginar) şi reflexivitate (gândire, concept) în poezia lui Eminescu. Poetul însuşi atrăgea atenția junimiştilor, chiar de la începutul colaborării sale la

[3] Caragiale, I. L., *Opere, II*, Editura Minerva, 1971, p. 704.
[4] Burgos, Jean, *Pentru o poetică a imaginarului,* Editura Univers, 1988, p. 225.

„Convorbiri literare“ că „mama imaginilor, fantezia, mie-mi pare a fi o condiţiune esenţială a poeziei, – pe când reflecţiunea nu e decât scheletul, care-n opere de arte nici nu se vede (...) unirea amândorura e perfecţiunea, purtătorul ei, geniul.“[5] Prin fantezie şi reflexivitate, puterea magică a cuvântului – poezia eminesciană – re-creează universul.

Plecând de la ideile poetului, încercăm să înţelegem desele renunţări, obsedantele căutări, care au generat zeci de variante la un vers, până la stabilirea formei definitive a *Luceafărului.* Căutările eminesciene sunt de-a dreptul covârşitoare în dialogul Demiurg-Hyperion, partea cea mai densă sub aspect filozofic a poemului.

Înaintea acestui dialog, atenţia cititorului e reţinută de o variantă la strofa întâi a poemului. Între multiplele caracterizări ale fetei de împărat se află şi următoarea:

„A fost odată ca-n poveşti
A fost ca niciodată,
Din rude bune-împărăteşti
Fecioară prea-curată“

Oricum am analiza textul, valoarea poetică este incontestabilă. Şi, totuşi, Eminescu nu se opreşte la această formă şi o preferă în textul definitiv pe cea cunoscută: „O prea frumoasă fată.“ Dacă ar fi păstrat versul „Fecioară prea curată“ (imaginea Fecioarei Maria), atunci, probabil pentru caracterizarea Luceafărului ar fi depăşit mitul lui Hyperion şi s-ar fi plasat în spaţiul biblic, ar fi ales varianta lăsată posterităţii între manuscrise:

„Tu din eternul meu întreg
Te-ai smuls o stea senină
Cum vrei puterea mea s-o neg
Lumină din lumină“

[5] Torouţiu, I. E., *Studii şi documente literare, I*, Bucureşti, 1932, p. 311-312.

Cele două strofe citate ne îndreptăţesc să credem că Eminescu a fost preocupat şi de o altă modalitate de construcţie a poemului, ce implica însă modificări de substanţă, poate chiar dispariţia antitezei dintre cele două lumi: a fiinţelor terestre, muritoare şi a naturilor celeste, eterne. Ideea e întărită şi de poezia *Rugăciune,* desprinsă de Titu Maiorescu, din poemul *Ta twam asi* şi publicată în ediţia a VI-a a poeziilor lui Eminescu, din 1892. Această poezie, datată de Perpessicius 1879 – în plină perioadă de definitivare a poemului *Luceafărul* –, relevă faptul că eul creator eminescian păstra în sine imaginea Fecioarei Maria, pe care în *Rugăciune* o suprapune peste cea a *Luceafărului mărilor.* Textul fiind scurt, îl reproducem:

„Crăiasă alegându-te
Îngenunchem rugându-te
Înalţă-ne, ne mântuie
Din valul ce ne bântuie;
Fii scut de întărire
Şi zid de mântuire,
Privirea-ţi adorată
Asupră-ne coboară
O, maică prea curată
Şi pururea fecioară,
Marie!
Noi ce din mila sfântului
Umbră facem pământului
Rugămu-ne-ndurărilor
Luceafărului mărilor
Ascultă-a noastre plângeri,
Regină peste îngeri,
Din neguri te arată
Lumină dulce clară
O, maică prea curată
Şi pururea fecioară,
Marie!“

Fecioara din Rugăciune, „Lumină dulce, clară“ este foarte aproape de cel ivit din „forma cea dintâi“, de *„Luceafărul mărilor“, „Lumină din lumină“* Renunțând la caracterizarea *„Fecioară prea curată“*, pentru fata de împărat, destinul literar al Cătălinei se schimbă radical, iar travaliul creator eminescian se concentrează asupra Luceafărului a cărui esență este dezvăluită de către Demiurg:

„Hyperion, ce din genuni
Răsai c-o-ntreagă lume,
Nu cere semne şi minuni
Care n-au chip şi nume

Tu vrei un om să te socoți,
Cu ei să te asameni?
Dar piară oamenii cu toți,
S-ar naşte iarăşi oameni.

Ei numai doar durează-n vânt
Deşarte idealuri –
Când valuri află un mormânt
Răsar în urmă valuri;

Ei doar au stele cu noroc
Şi prigoniri de soarte,
Noi nu avem nici timp, nici loc,
Şi nu cunoaştem moarte.

Din sânul vecinicului ieri
Trăieşte azi ce moare,
Un soare de s-ar stinge-n cer
S-aprinde iarăşi soare;

Părând pe veci a răsări,
Din urmă moartea-l paşte,
Căci toți se nasc spre a muri
Şi mor spre a se naşte.

Iar tu Hyperion rămâi
Oriunde ai apune ...
Cere-mi cuvântul meu dintâi –
Să-ți dau înțelepciune?

Este aici o întreagă filozofie asupra destinului omului în univers. Totodată, se dezvăluie esența divină a Luceafărului. Dialogul Demiurg-Hyperion oferă un model de încifrare a ideii poetice. Eminescu este preocupat până la obsesie să găsească forma potrivită prin care să-l apropie cât mai mult pe Hyperion de Demiurg, să releve că Luceafărul s-a ivit din însăşi substanța Creatorului şi este egal cu acesta în nemurire, dar depinde de el. Având acelaşi destin în eternitate cu Demiurgul, Hyperion nu poate nici măcar fi asemuit cu vreo ființă pământeană.

Concentrându-se asupra unității Demiurg-Hyperion, poetul renunță la caracterizările explicite şi închide imaginarul poetic în două versuri, de un ermetism greu de pătruns, dacă nu am cunoaşte variantele la care a renunțat până a ajuns la forma:

„Noi nu avem nici timp, nici loc,
Şi nu cunoaştem moarte.“

Cei doi, Demiurg şi Hyperion, devin egali în eternitate, independenți de timp şi spațiu. Sau, poate sunt forme veşnice ale timpului şi spațiului.

* * *

Iată o parte a renunțărilor din dialogul Demiurg-Hyperion, lăsate de poet în lada cu texte netipărite în timpul vieții sale:

„Şi-orice menire e-n zadar
Natura altfel leagă
În orice ghindă de stejar
E o pădure-ntreagă

Ea n-are pierderi ori folos
Ea n-are plin şi goluri
Căci stoluri cari sboară-n jos
Se-ntorc la anul stoluri

Tu îți atârni de micul eu
Speranță şi durere
Te legi cu mii păreri de rău
De omul care piere

Tu crezi în stele şi în sorți
Ca-n basme-a tinereții
Când viața biruie pe morți
Şi moartea-i muma vieții

Tu cați să-ndupleci cu dureri
Pe marele pe-naltul
Ce-i pasă celuia din ceri
De-i plânge tu ori altul

Că nu e moarte nici păcat
Cât e lucirea spumii
Că Brahma nu s-a împăcat
Cu noaptea, muma lumii

(Perpessicius, II, 1943, p. 386-387)

„Şi astfel şi pasăre şi neam
Şi soarele şi luna
Se nasc şi mor în unu Brahm
În care toate-s una

(Ibidem, p. 389)

Şirul de strofe citate cuprind idei hegeliene („În orice ghindă de stejar / E o pădure-ntreagă“) şi brahmane. În alte strofe este prezent Kant („Natura n-are timp şi loc / Şi nu cunoaşte moarte“), Platon, Orfeu sau Buddha:

„Şi dacă vrei să fii un sfânt
        Să ştii ce-i chinul, truda
Îți dau un petec de pământ
        Ca să te cheme Buddha

De vrei în număr să mă chemi
        În lumea ce-am creat-o
Îți dau o fâşie de vremi
        Să te numească Plato

Pot să dau glas acestei guri
        La mândra ta cântare
Să mişte munții cu păduri
        Şi insulele-n mare“

(Ibidem, 406)

„De-ai cere universul tot
        L-aş da ca tot ce-ai cere
Dar eşti puterea mea, nu pot
        Să neg acea putere“

(Ibidem, 404)

Tu din eternul meu întreg
        Te-ai smuls o stea senină
Cum vrei puterea mea s-o neg
        Lumină din lumină!“

(Ibidem, 438)

Caracterizările explicite, oricare dintre ele, amplificau reflexivitatea în detrimentul fanteziei. Eliminarea lor a contribuit la sporirea lirismului şi implicit a valorii poetice a *Luceafărului.* Renunțările, în acest caz, sunt în concordanță cu ceea ce Eminescu scria odată: „poezia nu are să descifreze, ci din contră are să încifreze o idee poetică în simbolele şi hieroglifele imaginilor sensibile – numai cum că aceste imagini trebuie să constituie haina unei idei, căci ele altfel sunt colori amestecate fără înțeles – astfel încât o mânjitură

ne-nțeleasă de culori nu poate fi un tablou, cum o grămadă de bucăți de marmură nu e o statuie.“[6] Arhitectura poemului, aşa cum se înfățişează în forma definitivă a *Luceafărului* (cu eliminările amintite şi altele la care nu ne-am referit aici), îi permite lui Hyperion, mântuit prin cunoaştere, să rămână definitiv în sfera sa înaltă spre a-şi împlini mai departe menirea creatoare.

Summary

Throughout the 10 years that he worked on *Luceafărul / The Morning Star*, Eminescu was considering a different way of constructing the poem, one that would have led to the dissolution of the antithesis between the mundane and the heavenly, by projecting a Virgin-like image of Cătălina. Had this way been developed, the very image of the *Luceafăr* would have changed also. As the poet was interested in illustrating the destiny of the genius on earth, he abandoned this option and preferred the solution which was the most appropriate in order to illustrate both the unhappiness of the genius amidst ordinary people and the accomplishing of his creative mission far beyond the earthly world, in his own sphere, within the eternal circuit of the universe.

[6] Eminescu, Mihai, *Opere, IX*, Bucureşti, 1980, p. 453.

Imaginarul creştin eminescian
în contextul secolului al XIX-lea

Adrian CRUPA

[Dacă nu pricepem ceva] ms. 2267

„Şi dacă nu pricepem ceva, să zicem mai bine că nu pricepem, decât să-i dăm o explicație falsă.“[1]

Avertisment adresat de Eminescu, nouă, urmaşilor, dar şi „interpreților“ textelor şi – de ce nu – gândurilor sale. Acesta ar fi semnul sub care prezentul demers încearcă să surprindă raporturile ce se pot stabili între imaginarul creştin eminescian (aşa cum ne este îndeobşte cunoscut) şi imaginarul creştin al epocii (profund marcat, în respectiva perioadă, de influența occidentală). Dar iată-ne deja pe tărâmul discursului istoric, ceea ce ne determină să luăm, din nou, aminte la avertismentul lui Eminescu:

[O problemă a istoricului] ms. 2258

„Cine vrea să facă istoria unei epoce, sau a unui mişcământ oarecare, înainte de toate va trebui să facă a se simți *legea continuității* acestui mişcământ. El va trebui să caute punctul de purcedere, de ajungere şi apoi *seria terminelor intermediare prin cari se află unite aceste două termine extreme*. El va trebui încă să se silească a arăta duplul mecanism de repulsiune şi asimilațiune pe care l-am indicat şi prin mijlocul căruia el s-a efectuat...“[2]

În fapt, lucrarea de față nu doreşte altceva decât să sesizeze o similitudine în ceea ce priveşte modul de percepere a imaginarului creştin între *imaginarul colectiv* al secolului al

---

[1] Mihai Eminescu, *Opere, vol. XV Fragmentarium. Addenda ediției*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1993.
[2] *Ibidem*, p. 87.

XIX-lea (puternic marcat de un accentuat proces de umanizare şi desacralizare) şi cel *eminescian* (raportat la timpul său).

Secolul al XIX-lea aduce poporului român ceea ce, pare-se, îi lipsea, anume *cultura în accepția occidentală* a termenului (definibilă mai mult prin *raționament* decât orientala *înțelepciune*). Modul de viață spiritual de până atunci (pe care nu trebuie însă să-l idealizăm) este înlocuit cu un *modus vivendi* de import:

[Cultură şi degenerare] ms. 2270

„Prin cultură echivalentul *mecanic* devine din ce în ce mai mic, cel *intelectual* din ce în ce mai mare, însă în cel *mecanic* şi în moştenirea predispozițiunii de a-l avea e toată *puterea de reproducere*. Cu cât se pierde din aceasta, generația câştigă în inteligență dar pierde în putere fizică şi în putere de reproducțiune. Prin aceasta începe *degenerarea*."[3]

Faptul va deveni vizibil şi la nivelul *simbolului*, al *imaginarului*, în momentul când, odată declanşată, criza va afecta starea de conştiință a națiunii.

Pentru a înțelege, însă, natura imaginarului creştin la Eminescu să încercăm a întreprinde o scurtă analiză a evoluției respectivului imaginar în conştiința poporului român în veacurile premergătoare celui contemporan poetului.

Specialiştii în arta şi mentalitatea medievală românească afirmă că, începând cu secolul al XVI-lea, accepția imaginarului creştin intră într-un lent proces de degradare:

"... Dacă în secolele XV-XVI, imaginea impregnată de religiozitate slăvea mai întâi Dumnezeirea şi mai apoi pe ctitor, către mijlocul secolului al XVII-lea, ordinea pare că se inversează (...) Schimbarea de accent, de nuanță o considerăm deosebit de relevantă pentru noua mentalitate a elitelor româneşti.

Plăcerea de a nara prin intermediul imaginii conferă acum portretului un prestigiu aparte..."[4]

[3] *Ibidem,* p. 83.
[4] Dr. Iolanda Țighiliu, *Societate şi mentalitate în Țara Românească şi Moldova secolele XV-XVII*, Editura Paideia, Bucureşti, 1997, p. 286-287 ş.u.

Eminescu însuşi observa cronologic decadenţa spiritualităţii naţionale:

[Cronologie] ms. 2263

„Suta XII şi XIII	Epoca de **naştere şi formaţiune**
Suta XIV şi XV	Epoca **eroică**
Suta XVI şi XVII	Epoca **literară**
Suta XVIII şi XIX	Epoca de **decadenţă**“[5]

Pictura bisericească, de exemplu, pierde în spiritualizarea ce o definea în secolele al XIII-lea şi al XIV-lea (“... vremea lui Mircea cel Mare sau a lui Alexandru cel Bun...“[6] atât de invocată în *Sărmanul Dionis* ca vârstă de aur a poporului nostru) în favoarea detaliului. Treptat, chipurile ctitorilor din tablourile votive, ba chiar şi cele ale sfinţilor, intră într-un profund proces de umanizare. Din modele religioase de smerenie şi „dragoste legiuită“ ei devin, încetul cu încetul, *personaje* cu identitate proprie, oameni vii.

În faza incipientă a acestui proces lucrurile au încă o turnură pozitivă deoarece relevă o faţetă a persoanei încă neexploatată în imaginarul religios al vremii: *sufletul uman* în *autenticitatea firescului* său.

Mai apoi, însă, atenţia nu mai cade atât pe *identitatea sufletească* a celui zugrăvit, cât pe *detaliul sugestiv*. Analiza psihologică – dacă o putem numi astfel – este părăsită în favoarea descriptivismului, a bogăţiei detaliului. Deja în vremea lui Vasile Lupu şi, ulterior, a lui Brâncoveanu, tehnica detaliului atinge statutul de artă, pierdut în secolele ce vor urma, astfel încât, în veacul al XIX-lea, pictura (şi implicit imaginarul creştin) se înstrăinează cu totul de vechile arhetipuri.

„Dacă până în secolul al XVII-lea, arta moldovenească putea fi înţeleasă şi explicată relativ *independent de ansamblul vieţii culturale*, începând cu această perioadă *o analiză obiectivă a fenomenului artistic nu se va putea face dacă nu*

[5] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 69.

[6] Mihai Eminescu, *Poezii. Proză literară, vol. II*, ediţia Petru Creţia, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984, p. 281.

se are în vedere contextul întregii vieți spirituale a Moldovei care direcționează şi justifică, în acelaşi timp, opțiunile artistice ale epocii.“[7]

Extrapolând fenomenul la nivelul întregii țări, intuim felul în care contemporanii lui Eminescu înțelegeau / îşi imaginau creştinismul:

“... Bizanțul va sfârşi prin aceşti fanarioți înşişi. Ca dragomani ai Porții, ca informatori în capitalele vecine cu creştinătatea liberă, ei ajung a se impregna de *dubla stare de spirit*, vătămătoare pentru bizantinismul, în stare să reziste până atunci la toate primejdiile: aceea a *libertății* pe care o predică, fie chiar într-un sens cu totul special «filosofia» franceză a secolului al XVIII-lea, *duşmana influențelor religioase şi a autorităților istorice*, şi cea care se desprinde încetul cu încetul din acel *cult al noilor abstracții*, din acel internaționalism revoluționar, al noțiunilor organice, având *dreptul şi datoria de a trăi prin ele înseşi.*

Aceasta fu, în zorile veacului al XIX-lea, moartea Bizanțului...“[8]

Altfel spus, la începutul secolului al XIX-lea (la care ne referim şi în care a trăit Eminescu) unor structuri artistice precis configurate în sens novator şi modern, le corespundeau mentalități înnoitoare, la nivelul textului[9] şi al imaginii, cel puțin în acea parte a societății care prin ponderea şi conştiința istorică, avea să decidă cursul viitor al civilizației româneşti.

Este tocmai momentul apariției lui Eminescu.

* * *

---

[7] Ana Dobjanschi, Victor Simion, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979, p. 5.

[8] Nicolae Iorga, *Bizanț după Bizanț*, traducere Liliana Iorga-Pippidi, postfață Virgil Cândea, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1972, p. 11.

[9] „... Interesul manifest pentru *istoricitate*, semn neîndoielnic al despărțirii de mentalitatea medievală, se constată cu precădere, din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, când se scriu cronicile în limba țării, se întocmesc ample panegirice, se înmulțesc imnurile la stemă, se cultivă cu obstinație gustul pentru simbolurile heraldice şi spițele genealogice fictive sau reale.“ Iolanda Țighiliu, *op. cit.*, p. 287.

În ceea ce priveşte persoana poetului, aici lucrurile stau întrucâtva diferit. A susţine că imaginarul creştin al lui Eminescu ar fi ortodox – este o afirmaţie pe cât de hazardată, pe atât de potrivnică realităţii.

După cum reiese din scrierile sale, atât cele teoretice, cât, mai ales, cele artistice (pentru că aici el este exploatat din plin), imaginarul creştin este unul *fals-religios*. Faptul s-ar datora, pe de o parte, *caracterului mai liberal* al poetului, iar pe de altă parte, *formaţiei sale culturale desăvârşită în Occident (care, datorită accentului pus pe raţiune, construise o spiritualitate – deşi creştină – destul de diferită, străină chiar, celei orientale).*

„*Eminescu este un om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturei europene de astăzi (...) Acel cuprins ideal al culturii omeneşti nu era la Eminescu un simplu material de erudiţie străină ci era primit şi asimilat în chiar individualitatea lui intelectuală...*“[10]

Prin urmare, imaginarul creştin la Eminescu nu trebuie înţeles „ad litteram“, ci *prin intermediul conceptului de uman(ism).* Nu ne vom opri, bineînţeles, în expozeul nostru, la accepţia ordinară a termenului (aceea de *antropocentrizare a spiritualităţii şi culturii europene*, sfârşite în desacralizare şi secularizare culturală), ci vom înţelege prin „umanism“ descoperirea *laturii profund-umane* a individului, aflarea acelui „ceva“ din noi „*mai adânc decât noi înşine*“ (Fericitul Augustin).

[Shakespeare şi arta naţională] ms. 2257

„Flori mirositoare, însă sălbatice ca florile din cununa nebunului rege Lear. Oare amestecul ce pare fără înţeles al florilor sălbatice ce se strecor prin pletele bătrânului rege nu sunt metafora vie a creierilor săi, în cari *imaginile, florile gândirei s-amestecau sălbatice şi fără înţeles?* Şi câtă profunzime în acele gândiri, şi cât miros în acele flori! Astfel sunt şi *florile sălbatice – cântecele poporale*. Pe câmpiile lor a cules

[10] Titu Maiorescu, *Eminescu şi poeziile lui*, în *Critice*, Editura Hyperion, Chişinău, 1993, p. 338-339.

Shakespeare şi orice poet naţional (sensul termenului naţional este acela de profund uman, iar nu cel de patriotard, n.n.) – *pe alte câmpii au cules poeţii aciia cari vorbesc despre rai şi iad, despre îngeri şi demoni, de stelele cerului şi de mărgăritarele din fundul mărei. SHAKESPEARE A VORBIT DE OM AŞA CUM E. Beţivul său e beţiv, nebunul său e nebun, scepticul său e sceptic şi fiecare om e muruit din gros cu culoarea caracterului său*, căci *poporul concepe cum vede,* şi Shakespeare a fost al poporului său prin excelenţă."[11]

O atare condiţie îşi va fi dorit şi Eminescu, de vreme ce – în textul de mai sus – el desemnează direct termenul „imaginile", fără a-l mai disimula.

La nivelul întregii societăţi româneşti a secolului al XIX-lea relaţia dintre *realitatea imediată* şi *metaforele vii* (*semnele/imaginile* care populau imaginarul colectiv) nu mai era, însă, aceeaşi cu cea contemporană lui Shakespeare:

[Despre Stat] ms. 2257

"... Acest moment e somnul uşor şi momentele de fixare şi visurile acestui somn uşor sunt simbole; dar, fiindcă aceste simbole nu sunt adevărul însuşi, ele dau loc la cele mai diferite esplicări, şi *aceste esplicări umplu viaţa spirituală a popoarelor*. Religie, istorie, filosofie şi comentarea dreptului vor într-una *să descifreze simbolele în care s-a aşezat infailibilul spirit al naturei*. Natura iese din somnul omogenităţii (...) iese dintr-un somn treaz, care nimereşte toate scopurile sale cu mijloacele cele mai simple, va să zică cele mai raţionale, într-o *trezire plină de visuri*, unde pasul e nesigur şi unde scopurile s-ajung adesea prin cele mai complicate şi mai penibile mijloace. S-ar părea că ştiinţa, care caută înţelesul acestor forme, cearcă a întoarce oamenii de unde au plecat – deşi pe o cale foarte lungă..."[12]

Aproximativ în aceeaşi direcţie, Mircea Vulcănescu, referindu-se la „lumea românului" afirma că, în ciuda faptului că „vederea românească a lumii lasă (...) loc pentru imper-

---

[11] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 138.
[12] *Idem*, p. 69.

fecțiune şi libertate în structura ei interioară"[13] totuşi „lumea" lui este marcată de „ideea (specifică gândirii tradiționale medievale, a «vârstei de aur» din vremea lui Alexandru cel Bun, n.n.) că toate lucrurile au un sens, că lumea e o carte de semne."[14]

Eminescu nu va face excepție de la această însuşire românească atunci când se întreabă despre rosturile lucrurilor (imaginilor/simbolurilor) care-l înconjoară:

[Cestiunea principală la religie] ms. 2257b

„Care e cestiunea principală a religiei? Este ca ea să fie *un adevăr absolut în privința simbolurilor ei, în privința formelor ei esterioare* – sau să cuprinză înăuntru-i o repartiție de idei astfel încât, asemenea cântarului, să arate întotdeauna că răul este rău, binele este bine. Dacă o religie pozitivă îndeplineşte această din urmă condiție, ni se pare că capetele seci pe care le produce pământul ar putea să se dispenseze de cercetări asupra adevărului *istoric* a celor cuprinse în Biblie. Căci adevărul istoric *nu este adevăr exact, ca principiile de morală, ci atârnă în cele mai multe cazuri de individualitatea istoriografului şi e cestie de apreciație şi temperament*."[15]

Să încercăm acum a descoperi – bucată cu bucată – întruchipările umanului, aşa cum apar ele în scrierile artistice ale poetului.

Mai înainte, însă, se impune să mai amintim o dată că, în contextul lucrării noastre, imaginarul creştin la Eminescu nu trebuie înțeles decât ca *simbolistică a ceea ce este esențialmente uman* (şi prin aceasta, religios, căci, după cum spune Dostoievski: „Omul nu există decât dacă există Dumnezeu şi nemurirea.") şi că Eminescu era conştient de criza în care ajunsese, în epocă, imaginarul respectiv, lucru vizibil în modul cum concepe legătura vechiului cu noul pe tărâm literar:

---

[13] Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1991, p. 105.
[14] *Idem.*
[15] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 51.

[Scriitorii moderni față cu înaintașii] ms. 2257

„Când mă aflu în fața cu cei bătrâni, cu literatura din deceniile trecute pare că sunt într-o cameră încălzită... Simți că acești oameni erau într-un contact nemijlocit cu un public oarecare, mic ori mare, dar în sfârșit era un public. Față de *cei moderni* parcă mă simt într-o cameră rece, și, într-o cameră rece, va fi observat oricine asta, *pare că lipsește ceva, nu căldura însăși, ci ceva pipăit, parcă pe peretele curat fusese ceva și nu mai este*, sau simțământul în familie când a murit cineva în casă. E un fel de deșert atât de simțit, de fiecare, un fel de suflare care cuprindea toate obiectele nu mai este, parcă lipsesc din casă lucruri nu numai corpul unui om. Vine un alt om acolo dar simțirea pentru tine nu se schimbă. *Pare că ești obicinuit a vedea privazul cu alt portret sau portretul cu alt privaz*. Față de cea mai mare parte din scriitorii noștri moderni ți se impune simțământul că ei nu sunt pentru public, nici publicul pentru ei, în fine ei *nu sunt inele pe lanțul continuității istorice a culturei noastre,* ci cum s-ar zice „extra muros". Și *asta e soarta oricărei culturi importate atât de nefirește ca a noastră. Ele n-au făcut drumul lung al condensării ideilor în cranele poporului, sunt prin urmare ceva ce nu că nu poate fi priceput, ci conceput, sunt inele în dezvoltarea unui corp străin...*"[16]

În domeniul scrierilor artistice lucrurile vor sta aidoma. Din multitudinea exemplelor ce ne stau la dispoziție, ne-am oprit doar la trei texte, esențiale – susținem noi – în înțelegerea evoluției percepției imaginarului creștin la Eminescu.

Primul, într-o ordine ideatică, ar fi *Epigonii* (poem antum) în care este vizibilă conștientizarea sterilității vechilor modele imaginare în contextul dat al secolului al XIX-lea:

„Voi, pierduți în *gânduri sânte*, convorbeați cu *idealuri*;
Noi *cârpim* cerul cu stele, noi *mânjim* marea cu valuri"[17]

Vechile modele imaginare:

[16] *Ibidem.*
[17] Mihai Eminescu, *Poezii. Proză literară, vol. I*, ed. cit., p. 34.

„Sufletul vostru: un înger, inima voastră: o liră
Ce la vântul cald ce-o mişcă cântări molcome respiră;
Ochiul vostru vedea-n lume de icoane un palat.“[18]

Se golesc de toată însemnătatea într-un prezent în care lumea nu mai are puterea *discernământului*. Noul imaginar este cel puţin unul fals, dacă nu unul găunos, pierzându-şi orice urmă de sens prin atribuirea de numiri nobile unor realităţi ordinare:
„Oamenii din toate cele fac icoană şi simbol:
Numesc sânt, frumos şi bine ce nimic nu însemnează,
Şi *pun haine de imagini pe cadavrul trist şi gol*.“[19]

Cel de-al doilea exemplu – *Venere şi Madonă* (text datând din aproximativ aceeaşi perioadă) – semnalează *intuiţia unei alternative constând în* ***sublimarea umanului în iconic*** (prin iubire). Eminescu atribuie, încă, această intuiţie „bătrânului“ Rafael (reprezentant de seamă, după cum se cunoaşte, al tradiţiei imaginare occidentale):
„Şi-a creat pe pânza goală pe Madona dumnezeie,
Cu *diademă de stele* (stella maris, n.n.), cu surâsul blând, vergin,
Faţa pală-n raze blonde (îngerul specific imaginarului iconic occidental, n.n.), *chip de înger, dar femeie,*
Căci femeia-i prototipul îngerilor din senin.“[20]

În buna tradiţie a zugravilor apuseni. Modelul acesta nu corespunde, însă, întru totul mentalităţii, spiritualităţii răsăritene, şi chiar dacă Eminescu însuşi încearcă să apeleze la el („… *Şi-am făcut din tine-un înger, blând ca ziua de magie*...“)[21] trebuie, în cele din urmă, să-i recunoască ineficacitatea operării în mentalul secolului al XIX-lea:
„O, cum Rafael creat-a pe Madona dumnezeie,
Cu diadema de stele, cu surâsul blând, vergin,

[18] *Idem.*
[19] *Ibidem*, p. 35.
[20] *Ibidem,* p. 31.
[21] *Idem.*

Eu *făcut-am zeitate dintr-o palidă femeie,*
Cu inima stearpă, rece şi cu suflet de venin!"[22]

Tehnica imaginarului medieval nemaifiind operantă în lumea desacralizată contemporană poetului, condiția iconică nu mai poate fi atinsă decât în măsura sublimării ei prin *iubire:*
„Suflete! *De-ai fi chiar demon, tu eşti sântă prin iubire,*
Şi ador pe *acest demon cu ochi mari, cu părul blond.*"[23]

Ultimul poem asupra căruia ne-am oprit – *Icoană şi privaz* – datând din ultima perioadă a activității literare (1876), a fost ales pentru a ilustra *„punctul de ajungere"*, cum îl numea Eminescu, al traseului evolutiv în modul conceperii/percepției imaginarului creştin.

În acest text apare cel mai limpede natura imaginarului creştin eminescian pe care, în virtutea premiselor adoptate, o considerăm a *fi echivalenta literară a curentului neobizantin din pictură* (aflat, la acea vreme, aproape întru totul sub imperiul imaginarului religios de factură occidentală). Altfel spus, tentativa de *a învia vechiul plan, vechea spiritualitate (creştin-bizantină) cu mijloacele modernului (picturii laice – cu subiect religios, cel mult – din cultura apuseană):*

"... Frumusețea ta divină, nemaigândită, sfântă
Ar fi cerut o harpă puternică, ce-ncântă;
Cu flori stereotipe, cu raze, diamante,
Nu pot să scriu frumseța cea vrednică de Dante.
....
Şi eu simt acest farmec şi-n sufletu-mi admir
Cum admira cu ochii cei mari odat-Shakespeare.
Şi eu, eu sunt copilul nefericitei secte
Cuprins de-*adânca sete a formelor perfecte!*
....

[22] *Idem.*
[23] *Ibidem,* p. 32.

Natura-alăturată cu-acel desemn prea şters
Din lirica modernă e mult, mult prea presus.
....
„Să reproduci frumosul în forme“ ne înveți:
De-aceea poezia-mi mă umple de dispreț...
Dator e-omul să fie al veacului copil...“[24]

Summary

In the context of this paper the christian elements at Eminescu should be understood as symbols for what it is essentially *human* (and from here *religious* as Dostoievski said: *„Man can only exist if God and eternity exist!“*) because Eminescu was aware of this crisis which is obvious in the way he conceives the relation between the old and the new in the literary field and in the artistic imaginary of his age.

[24] *Ibidem,* p. 393-398.

Hermeneutică

„Eu sunt trubadurul...“

Viorica S. CONSTANTINESCU

Declarat sau nu, poeţii europeni au rămas, până în epoca romantică, nişte trubaduri, în sensul că prin cultura lor s-a perpetuat o sensibilitate, o civilizaţie, o retorică a iubirii care poartă pecetea strategiei acelei *la cortesia* ce s-a constituit în secolul al XII-lea, şi care desparte, în mod esenţial (cu toate implicaţiile extraeuropene), însăşi civilizaţia de tip european de alte civilizaţii. S-a spus că spaţiile de civilizaţie se pot delimita după modul cum este concepută, trăită, cântată, considerată ca parte a existenţei, iubirea. Friedrich Schlegel, în consens cu romanticii, toţi fascinaţi de epoca medievală, conştienţi că atunci s-au pus bazele spiritualităţii europene, scria: „nu aş putea să iubesc fără să cad în primejdia de a adora ceva în maniera cavalerismului.“[1]

Eminescu poate fi asociat trubadurului din tentaţia noastră de a discuta despre universalitatea poeziei sale şi din altă perspectivă decât a receptării sale, aceea a consonanţei poeziei eminesciene cu temele fundamentale şi recurente ale culturii europene, teme pe care E. R. Curtius le-a numit *topoi*. Nici unul dintre aceşti *topoi*, antici sau medievali, nu lipseşte din poezia eminesciană: *theatrum mundi, locus amoenus, lumea pe dos, corabia în derută, lumea ca cifru.*

În ce priveşte iubirea, Eminescu pare să fie adeptul „corteziei“ medievale. Cuvântul *courtoisie* (în franceza veche *corteisie*) desemna în secolele al XII-lea, al XIII-lea şi al XIV-lea un fapt specific de civilizaţie. El apare în vocabular pe la 1150, derivat din adjectivul *courtois* provenit la rându-i din *la cort* (curtea unui rege, a unui senior). Realitatea lingvistică la care se referea acest cuvânt este rezultatul unei evoluţii a

---

[1] Fr. Schlegel, apud Ricarda Huch, *Romantismul german*, p. 112.

structurilor şi mentalităţilor feudale. „Cuvântul *courtois* are mai mult o valoare morală, trimiţând la o stare de perfecţiune, o înclinare spre dăruire şi dragoste. Curtenia este arta de a trăi frumos şi cu eleganţă morală; un rafinament al purtărilor şi al spiritului bazat pe generozitate, loialitate, fidelitate. Ea se manifestă prin bunătate, blândeţe, supunere faţă de femeie, dar şi prin grija faţă de faima numelui, prin respingerea minciunii, a pizmei şi a laşităţii.“[2] Forma de manifestare a iubirii curteneşti este *la fin amor*, „«religie» literară a iubirii caste, a femeii idealizate,“[3] iubirea de iubire, în cele din urmă.

Fire tristanescă, Eminescu problematizează existenţa şi, implicit, iubirea, totul integrându-se unui sentiment al dramaticului întocmai ca în cântecele trubadureşti:

„Ce e amorul? E un lung
Prilej pentru durere.“
(*Ce e amorul?*)

Asemenea lui Tristan, Eminescu iubeşte sentimentul că iubeşte, mai mult decât pe iubita „înger palid“. Iubirea devine din experienţă personală experienţă metafizică, parte a erosului cosmic căci

„Nu e steluţă tremurătoare
Să nu gândească drum de nori
La altă steauă călătoare
La alt nor.“
(*Nu e steluţă*)

O cultură erotică existase şi până la Eminescu în poezia noastră cultă. Recitindu-i pe Conachi, pe poeţii Văcăreşti, pe Alecsandri şi pe unii paşoptişti, observăm în retorica lor erotică o mulţime de elemente care ne conving că ei nu erau chiar anacronici, cum ne obişnuise o prejudecată anume. Iubirea lor este cuprinsă de „melanholie“, fac şi ei cazuistică, se întreabă ca toţi îndrăgostiţii ce e amorul, ce e femeia, pe

[2] P. Zumthor, *Încercare de poetică medievală*, p. 210.
[3] D. de Rougemont, *Dragostea şi Occidentul*, p. 60-61.

care Conachi o numeşte chiar „dumnezeiască zidire“, „ibovnică slăvită“. La Alecsandri, datorită probabil filonului popular, observă E. Simion, ca şi la Eminescu datorită unei filozofii de tip naturist, „aventura erotică se termină în codru: o ieşire din raza civilizației, un mister în lumea elementarului, o adormire din care senzualitatea este complet eliminată.“[4] Totul se petrece aproape ca în scenariul curtenesc al medievalilor, unde *la fin amor* trubaduresc presupunea nesatisfacerea dorinței fizice. S-a format atunci o formă de gândire erotică, în stare să absoarbă un surplus de conținut etic, fără ca, din această cauză, să se renunțe la dragostea firească pentru femeie. Îndrăgostitul nobil, conform teoriei dragostei curteneşti, devine prin iubirea sa virtuos şi pur, sentimentul iubirii fiind o formă de asceză. Elementul spiritual dobândeşte o importanță din ce în ce mai mare, la vremea aceea, în poezia lirică; în cele din urmă, efectul dragostei este o stare de sfântă cunoaştere şi devoțiune. Cultivarea excesivă a *iubirii pure* a degenerat în catharism (sectă bogomilică din apusul Europei). De altfel, este binecunoscut faptul că majoritatea trubadurilor erau cathari. „Nu există în toată lirica occitană, ca şi în cea a lui Dante, decât o singură temă: iubirea, şi nu iubirea fericită, împlinită sau mulțumită, ci dimpotrivă, iubirea neîmplinită. Nu există decât două personaje: poetul care se lamentează pentru a o mia oară şi o frumoasă care veşnic spune nu.“[5]

În ceea ce-l priveşte pe Eminescu, este incert dacă iubirea este bucurie sau suferință sau şi una şi cealaltă. Dacă este suferință, „farmec trist şi dureros“, „semn al vecinicei dureri“, aceasta vine din firea poetului care afirma:

„Ce suflet trist mi-au dăruit
Părinții din părinți,
De-au încăput numai în el
Atâtea suferinți,“

(*Ce suflet trist*),

[4] E. Simion, *Dimineața poeților*, p. 308.
[5] D. de Rougemont, *op. cit.*, p. 60-61.

din apartenența sa la un spațiu nordic, mai aproape de tristanesc, mai problematizant decât cel sudic, din experiența personală, din lecturile schopenhaueriene care i-au stimulat latența misogină ce se află în orice bărbat.

Dacă acceptăm ideea că eul liric nu este unul personal al poetului, că poezia nu este ocazională, nici ocazionată, mai ales în cazul lui Eminescu care își concepe eul liric ca pe un „eu universal“, ca și poeții europeni contemporani lui, ne putem detașa de bibliografia aproape legendară și de celebrele vieți ale trubadurilor din secolul al XIII-lea, pentru a citi poezia lui Eminescu ca parte din literatura europeană.

Erotismul de tip occidental este o invenție a secolului al XII-lea, susține Marou. Acest nou tip de erotism consta în plăcerea de a suferi, preferabilă bucuriei pe care iubirea ar fi putut-o produce. Europa nu a cunoscut niciodată o poezie cu un caracter retoric mai pronunțat, nu numai prin muzicalitate, dar mai ales prin sursa de inspirație: un sistem fix de legi, care se vor constitui într-un cod liric ce va răsturna un sistem de valori reale. Se știe că, până în secolul al XII-lea, femeia era aceea care diviniza bărbatul, mereu absent, un erou ce trăia în umbra gloriei lui. Adorația femeii marchează începutul unei noi ere de civilizație. Așadar, bărbatul este cel care suferă și nici măcar pentru o persoană anume, ci pentru *femeie*. Guillaume al IX-lea scrie celebrul vers „Am o iubită dar n-o știu.“ Diverși factori europeni sau neeuropeni, laici sau religioși au contribuit la structurarea noii mentalități erotice. Suntem tentați să explicăm fenomenul trubaduresc și prin el noul gen de iubire, fie numai prin influența islamică, fie numai prin condițiile vieții curtene europene. Însă mistica erotică europeană trebuie considerată un fenomen cu diverse origini. *Dragostea pură* a fost teoretizată de arabi mai întâi, în secolul al IX-lea, la Bagdad, când Kitab al Lahro, în *Cartea Florii* prezintă o iubire rafinată în care poetul trăiește cu putere un sentiment de dragoste, dar nu cedează iubirii carnale. De la Bagdad, curentul s-a extins în Spania, unde, în 1202, a apărut *Colierul porumbiței*, în care distingem motivele îndrăgostirii numai după descrierea unei femei, al dra-

gostei la prima vedere, al superiorității castității şi al depărtării care generează suferință.

Iubirea ca dor nestins se explică şi prin condițiile vieții curtene şi religioase din jurul secolului al XII-lea. Încă din primii ani ai copilăriei, tinerii nobili aveau ca obiect de adorație pe soția seniorului care, prin condiția ei, rămâne departe, intangibilă. Pe de altă parte, exaltarea femeii în condițiile unei societăți, în care poziția sa era inferioară, se datorează cultului Fecioarei Maria. „În secolul al XII-lea Fecioara capătă un rol considerabil în pietatea populară.“[6] Nu trebuie să uităm că adevăratul *amor*, descoperit şi exaltat în secolul al XII-lea, implică o cultură superioară şi complexă, ba chiar o mistică şi o asceză care nu se putea deprinde decât în preajma unor femei rafinate şi instruite, cu rol de Mecena. Se întâlneau asemenea femei erudite la Poitiers, la castelul vestitei Alienor (sau Elionor) de Acvitania, nepoată a primului trubadur, Guillaume de Poitiers. Bărbații trebuiau să fie cultivați, călăuziți, educați. Alienor este cea care deschide drumul spre *Beatrice*.

A iubi femeia cu atâta forță în mod cast, încât singura rezolvare a unei pasiuni mereu neîmplinite să se afle în moarte, sunt motive care s-au transmis romanticilor, atât prin cultura poetică europeană, cât şi prin redescoperirea spiritualității medievale.

La Eminescu regăsim toate locurile comune ale acestei noi erotici: „o stea s-ar fi aprins“, „un chip de-a pururi adorat“, „de acel farmec sfânt“, „şi noaptea candelă s-aprinzi iubirii pe pământ“, „înmărmureai măreț“. Femeia care aprinde acolo sus candelă lui Eros pe pământ, madonă devenită sfântă prin iubire este însă o prezumție, o fantasmă. „Dorința provocată de o fantasmă este domolită de o altă fantasmă, după o perioadă de tribulații erotico-mnemotehnice.“[7] Toate ar fi fost altfel dacă ea, femeia reală, ar fi înțeles menirea ei cosmică, dacă ar fi înțeles că iubirea născută din incidența cu

---

[6] M. Eliade, *Istoria credințelor şi ideilor religioase*, p. 106.
[7] I. P. Culianu, *Eros şi magie în Renaştere*, p. 46.

raza ei pornită dinadins ca o săgeată spre inima unui El, este una care nu se consumă *aici*, ci *acolo*, că farmecul ei este grația, neînțelesul, inefabilul ce aureolează frumusețea mundană şi trezeşte dorul de frumos absolut, că Ea nu este *ea*, ci o piesă de cult, în parte mariologic, ce conferă atribute cosmice atracției instinctuale. Dacă nu ar fi fost atât de mundană ar fi schimbat însăşi ordinea cosmică, adăugând o stea în plus pe cer, o candelă iubirii.

Cel mai adesea, *la dame adorée* a lui Eminescu „există doar în măsura în care este gândită“, nu este o întrupare reală, ci „făptura minții mele“ (*O harfă pe pământ*), „statuie aureolată“, fără nume, fără corp. Mai întotdeauna ea ne apare printr-un exercițiu mnemotehnic, în stare de somnolență (reverie) a poetului, în vis sau într-un posibil viitor.

„Te vedeam cu a mea minte,
Şi acum când te-am găsit
Pare-mi că-mi aduc aminte
Cum că-n vremi de mai nainte
Te-am văzut şi te-am iubit.
Şi-ți spun unde... într-o seară
Am visat un vis frumos
Pe un nor luminos
Am văzut la cer o scară
Ridicându-se de jos...“
(*Basmul ce l-aş spune ei*)

Aceasta, a „farmecului roabă“, femeia înger, „zee şi prea puțin femeie“, cum a zămislit-o dorul de transcendență al poetului

„Prea mult un înger mi-ai părut,
Şi prea puțin femeie“
(*S-a dus amorul*)

devine o fantasmă a iubirii şi a melancoliei, şi asta nu pentru că ar fi pururi o desfătare, o intangibilă perfecțiune, un înger, ci pentru că poetul este altul:

„Dar neîntrupat e chipul acelei iubite

Ca şi lumina ce în cer se suie
A unei stele de mult pierite“
(*Muşat şi ursitorile*, 1880-1881)

sau

„Azi când eşti prea mult înger şi prea puţin femeie
Frumoasă cum nici Venus nu a putut să steie“
(*Nu mă înţelegi***,** 1866)

sau

„Cum a putut ca-n lume aşa minuni să steie
Căci tu eşti prea mult înger şi prea puţin femeie“
(*Sarmis*)

sau

„Să-ncete acel farmec ce te-a făcut o zeie“
(*Sarmis*)

În privinţa „farmecului“ cu care este înzestrată *iubita*, I. P. Culianu nota în *Eros şi Magie*: „Îndrăgostitul şi magicianul îşi aruncă «plasele» ca să pună mâna pe anumite obiecte, ca să le atragă şi să le aducă spre ei înşişi.“[8]

Portretul robot al femeii eminesciene, icoana, adică fantasma erotică, poate fi sintetizat astfel: o statuie plutitoare ca într-un tablou suprarealist, în care predomină culorile bleu, alb, auriu, marmură înfăşurată în cultura elenistică, un veşmânt uşor şi transparent, totul sugerând mişcarea abia perceptibilă, diafanul, mătăsosul, catifelatul, încreţirea uşoară a apei unui lac la adierea vântului, în armonie cu sunetul duios al cornului, harfei, lirei, cu valurile molcome ale buclelor, cu mişcările graţioase ale braţelor, cu paşii abia perceptibili, cu plutirea:

„Pluteai ca o uşoară crăiasă din poveşti
Dintr-o zâmbire-n treacăt simţii ce dulce-mi eşti
Şi cum mergeai armonic şi lin îţi era pasul
Rămas în nemişcare m-a fost cuprins extazul.“
(*Sarmis*)

sau

[8] I. P. Culianu, *op. cit.*, p. 131.

„Îi foşnea uscat pe frunze poala lungă-a albei rochii
Fața-i roşie ca mărul, de noroc i-s umezi ochii
La pământ mai că ajunge al ei păr de aur moale,
Care-i cade peste brațe, peste umerele goale.
Astfel vine mlădioasă, trupul ei frumos îl poartă,
Flori albastre are-n păru-i şi o stea în frunte poartă.“
(*Călin - file de poveste*)

sau

„Arătarea-i luminată
Nici o umbră ea nu face.“
(*Miron şi frumoasa fără corp*)

Faptul că femeia înger, marmoreană poartă aproape în orice ipostază veşmânt țesut din borangic sau din pânză de păianjen, dezgolind mai mult decât învelind:

„După pânza de păianjen doarme fata de-mpărat
Înecată de lumină e întinsă în crevat.
Al ei chip se zugrăveşte plin şi alb: cu ochiu-l măsuri
Prin uşoara-nvinețire a subțirilor mătăsuri;
Ici şi colo a ei haină s-a desprins din sponci ş-arată
Trupu-i alb în goliciunea-i, curăția ei de fată,“
(*Călin - file din poveste*)

îl aduce pe poet în postura de a dori ca Beatrice (înveşmântată în roşu şi bleu ca Fecioara Maria) să fie *Francesca* şi *Francesca Beatrice*; nu doar ochii, părul, gâtul, gura, fața, fruntea, ci totul, trupul alb ca de nordică, dar grațios ca al cariatidelor în spatele cărora se întrevăd aripile, să prindă viață şi mai ales simțire epidermică.

De fapt, în idealul de iubire eminesciană, coexistă atât *Francesca* cât şi *Beatrice*, poetul oscilând mereu între cele două. În timp ce o idealizează pe *Beatrice*, îi reproşează apartenența ei prea puternică la transcendent:

„Căci tu eşti prea mult înger şi prea puțin femeie.“
(*Sarmis*)

Preferând senzualitatea *Francescăi*, îi reproşează faptul că este prea mundană:

„Tu nu m-ai înțeles“
(*Pe lângă plopii fără soț*)

Deşi *Francesca* este aproape fizic, ea este departe din cauza incapacității ei de a înțelege:

„Azi văd din a ta vorbă că nu mă înțelegi.“
(*Nu mă înțelegi*)

Ca şi romanticii germani, Eminescu iubeşte în viața reală o femeie instruită, o intelectuală şi de aici, suferința sa, pentru că poetul ar dori-o naivă şi autentică precum Eva, dar în acelaşi timp capabilă să priceapă rosturile tainice ale acestei lumi. „Anatomia“ femeii eminesciene este la fel de paradoxală ca şi iubirea poetului care dorea ca femeia înger să-i ofere rafinamentele afrodisiace ale unei curtezane experimentate.

„Ştiai c-o măiestrie ce nu am cunoscut-o
Ca nervul cel din urmă în mine să-l trezeşti
Demonic dureroasă era acea simțire
Dureri, iar nu plăcere a tale sărutări.“
(*M-ai chinuit atâta cu vorbe de amor*)

Ea este rafaelică, o „madona dumnezee“, dar în acelaşi timp, bine făcută la trup, „nurlie“, cum ar fi spus predecesorii săi:

„Şi Dumnezeu te ştie...
Tu ai un sân frumos,
Tu ai o gură plină şi roşă,
Voluptoasă“
(*M-ai chinuit atâta cu vorbe de amor*)

În poezii ca *Venere şi Madonă, Scrisoarea II,* Eminescu instaurează „tribunale ale dragostei“ de tipul celor ce ființau la curțile franceze medievale pe la 1150-1220. Poetul, al cărui portret robot ar fi acela al unui tânăr stând aproape umil,

„Tu eşti odorul lumii şi eu mă simt nimic“

la picioarele angelicei doamne, o judecă, o acuză:

„Când eşti enigma însăşi a vieții mele-ntregi
Azi văd din a ta vorbă că nu mă înțelegi“
(*Nu mă înțelegi*)

o achită, o iartă, o divinizează sau o blestemă.

Contemporan cu poeți postbaudelairieni care demistifică femeia, Eminescu o priveşte şi el, adesea cu un gen de sarcasm, „cu fața palǎ de o bolnavă beție“. Poeme precum *Când te-am văzut Verena* pot trimite la *Une Charogne* a lui Baudelaire (părere împărtăşită atât de G. Călinescu, cât şi de Constanța Marinescu), însă pot fi foarte bine inspirate din mentalitatea unui Ev-Mediu românesc, adică din *Cărticică sfătuitoare pentru păzirea celor cinci simțuri* a monahului Nicodim (traducerea românească din greceşte datorându-se unui anonim şi datând din 1819).

Paralelismele sunt evidente:

„Când te-am văzut, Verena, atunci am zis în sine-mi
Zăvor voi pune minții, simțirii mele lacăt
Să nu pătrunză dulcea, zâmbirea ta din treacăt
Prin gânduri, cămara tristei inimi
Căci nu voiau să ardă pe-al patimilor rug
Al gândurilor sânge şi sufletu-mi căutare-mi
Şi nu voiam a vieții iluzie s-o sfaremi
Cu ochii tăi de-un dulce, puternic vicleşug,“
(*Când te-am văzut Verena*)

în comparație cu: „Iar dacă diavolul nu încetează a te supăra cu acel idol al fiații care s-au apucat a tipări în nălucirea ta, te sfătuieşte dumnezeescul Gură de Aur [...] să unelteşti acest meşteşug, pentru ca să te izbăveşti de împătimirea lui, adică, cu mintea scoate ochii idolului aceluia, scoate carnea de pe fălcile lui, taie buzele lui, scoate partea ceia ce pe deasupra se arată frumoasă“ (*Cărticică sfătuitoare pentru păzirea celor cinci simțuri*).

Farmecul şi jalea îl învăluie de cele mai multe ori pe poetul ce suferă de „amor hereos“, fie că doreşte altceva, fie

că trăieşte cu atâta intensitate amorul încât se simte epuizat şi nervos. Pe ea, femeia înger şi demon, celestă şi telurică, o iubeşte, „cu ochi păgâni şi plini de suferinți“ şi pare că mereu îi lipseşte ceva. Numai în starea de adormire vecină cu moartea, contrariile par să se împace şi neîmplinirea să devină împlinire.

Puțini sunt poeții romantici la care să se poată depista cu atâta uşurință întreaga retorică a eroticii medievale. Într-o epocă a începuturilor decadentismului, poetul Nordului românesc refăcea, din cioburi de cultură poetică, o epocă şi impunea românilor un nou fel de relație erotică. Mai mult, încerca să-i facă nostalgici. Fascinația medievistă nu era doar o modă poetică transmisă poetului de romantismul crepuscular ci şi nevoia de a perpetua o stare de spiritualitate superioară într-o epocă ce anunța un timp al materialismului, asentimentalismului, areligiozității.

Nu întâmplător întâlnim elemente dolcestilnoviste mai curând decât petrarchiste. Cu alte cuvinte, când spune că este trubadur, poetul nu se referă neapărat la „meseriaşul“ cântecului din Evul Mediu, ci la poetul care cântase până la 1850, „într-un anume fel, iubirea“. Purtătoare a sufletului-liră (*„Lira – sufletul din tine“*) este tabuizată: ea se numeşte „înger blond“, „comoară de iubire“, „Frumoasa fără corp“, Miradoniz, Tomiris, Sarmis, în sfârşit Cătălina (nume nu prea răspândit la noi). Iar iubirea, o taină, jumătate trăire mistică, jumătate trăire reală, inclusă în marea lege cosmică a lui „ordo amoris“.

„Eu sunt trubadurul“

- résumé -

C’est tard, à peine à l’époque du romantisme, que la poésie roumaine s’est raccordée à celle européenne. Tout naturellement, les tendances romantiques se manifestèrent chez les prédécesseurs d’Eminescu, et chez Eminescu lui-même. L’une de ces tendances a été représentée par le nouvel essor de l’esprit médiéval, et surtout de la poésie troubadouresque.

La poésie d’Eminescu a été profondément marquée par cette connexion à l’Occident, par le folklore roumain, la nostalgie du passé médiéval des Roumains et l’expérience allemande. On retrouve dans la poésie d’amour d’Eminescu tous les lieux communs de la poésie troubadouresque: la femme ange, l’éloignement qui amplifie l’amour, „dorul după altceva“, le tabou associé au nom de la bien-aimée, l’amour „codifié“, l’amour comme forme supérieure de l’ordre universel. Châteaux, chevaliers, ermites, princes et princesses fascinaient le poète, qui a essayé de reformuler le Moyen Age roumain, en suivant les phantasmes médiévaux de son imaginaire. Et, comme tous les troubadours, Eminescu souffrait, était malade d’amour, de cet „amour hereos“.

Simboluri mistice la Novalis şi Eminescu

Puiu IONIȚĂ

„Tieck şi esteticianul Solger, care au meditat, de asemenea, îndelung la relația dintre aceste două noțiuni [alegoria şi simbolul], au ajuns la concluzia că punctul în care filosofia, religia şi poezia converg este mistica.“

Ricarda Huch

Simbolul nu este un produs al fanteziei, o pură ficțiune, aşa cum îl prezintă raționaliştii, ci un mod de cunoaştere, un purtător de mesaj: e *semnul* prin care universalul devine inteligibil. E mai mult decât figură de stil – e o figură de gândire, o categorie a intelectului însetat de cunoaştere. Pentru Coleridge el reprezintă „exprimarea eternului prin efemer“, iar pentru René Guénon este „mijlocul cel mai bine adaptat transmiterii adevărurilor de ordin superior, religioase şi metafizice“[1]. Mircea Eliade consideră că gândirea simbolică e „consubstanțială ființei umane“ şi că ea „precedă limbajul şi gândirea discursivă“[2]. După opinia lui, simbolurile au, ca şi miturile, funcția de a dezvălui cele mai secrete modalități ale ființei, facilitând reintegrarea omului în totalitatea sacră. Simbolul este deci o plăsmuire a imaginației („ceea ce ne imaginăm e real“, spune Novalis), prin care transcendența se revelează. „Cele mai divine şi mai nobile

[1] René Guénon, *Simboluri ale ştiinței sacre*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1997, p. 13.

[2] Mircea Eliade, *Imagini şi simboluri*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1994, p. 15.

dintre lucrurile reale sunt numai nişte simboluri, care înfăţişează cele ce sunt mai prejos de Acela care întrece toate“[3], spune Dionisie Areopagitul. Însuşi Kant, deşi raţionalist, recunoaşte că „la Dumnezeu avem acces doar prin simboluri.“[4]

Analiza literară curentă se preocupă însă prea puţin de simboluri şi semnificaţii. Comentariile se produc de regulă în marginea textului, fără a angaja conţinutul bogat, încifrat în imagini şi semne poetice. Sau, dacă se încearcă totuşi o hermeneutică (termenul desemna iniţial interpretarea mesajelor lui Hermes, care ar fi comunicat în preajma morţii sale esenţa cunoaşterii universului), lucrul nu se face până la capăt, discursul critic pierzându-se în generalităţi care sporesc impresia de incomprehensiune şi echivoc. Uneori, chiar marile exegeze se opresc la un nivel superficial al descifrării simbolurilor, comiţând erori sau oferind piste greşite de interpretare.

Literatura romantică este prin excelenţă simbolică. Neînţelegerea simbolurilor, din care izvorăşte adevărata forţă a romantismului, plasează orice discuţie despre acest curent la periferia fenomenului ca atare. Principiile esteticii romantice trebuie înţelese prin prelungirile lor metafizice şi religioase, prin dimensiunea iraţională a cunoaşterii, prin aspiraţia mistică spre Absolut. Astfel privite, aceste principii încetează să mai pară nişte clişee banale, nişte locuri comune reproduse apodictic de manuale şi studii, care dau impresia că nu s-a înţeles nimic din romantism.

Tot ce există nu „este“ pur şi simplu, ci „este întru“, fiinţează în virtutea unui Sens. Natura, sufletul, întreaga existenţă au o cauză precum şi o finalitate transistorică. Viaţa nu există în sine şi pentru sine, iar omul nu îşi este propria sa limită, ci e o fiinţă pentru altceva. Arta nu este Absolutul, ci calea către el. Pe principii ca acestea se întemeiază estetica

[3] Dionisie pseudo-Areopagitul – *Despre Numele Divine. Teologia mistică*, traducere de Cicerone Iordăchescu şi Theofil Simenschy, Iaşi, Institutul European, 1973, p. 27.

[4] Immanuel Kant, *Critica facultăţii de judecare*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 247.

romantică. Toate înnoirile ce decurg de aici îşi dezvăluie, în cele din urmă, sensul lor profund, transcendent. Romanticii nu au vrut să şocheze, să fie originali. Nu au căutat elemente inedite pentru a le exploata estetic. Toată bogata lor recuzită slujea un singur scop: căutarea Absolutului.

Absolutul către care se înalță sufletul romantic este dorit cu ardoare mistică, izvorâtă din convingerea că „esența omului nu se poate împlini în această lume, ci numai în nemărginire.“[5] Din opera lui Novalis se desprinde ideea că sensul tuturor căutărilor sale este Dumnezeu, spre care duc nenumărate căi.

Astfel, atunci când se vorbeşte despre „nostalgia originilor“ şi despre regresiunea în timp, se vorbeşte de fapt despre „nostalgia Paradisului“, după cum observă Eliade.[6] Nostalgia reprezintă de altfel chemarea sacrului, dorul de starea anterioară căderii, nevoia de comuniune cu divinitatea. Melancolia, care încearcă atât de des pe romantici, este „o boală ontologică provocată de pierderea ori de slăbirea legăturii cu sacrul.“[7]

Cultul eului, al subiectivității reprezintă negarea conştientului, a rațiunii neputincioase în fața misterului ce învăluie Absolutul. Infinitul trăieşte în suflet şi numai adâncindu-ne în noi înşine îl putem percepe. „Calea tainică duce spre interior“, spunea Novalis, care concepea poezia ca „reprezentare a sufletului, a lumii lăuntrice în totalitatea sa“, ca loc de întâlnire a umanului cu divinul. Berdiaev are o opinie convingătoare în privința subiectivismului romantic: „Romantismul exprimă adevărul «subiectivului» împotriva

---

[5] Fritz Martini, *Istoria literaturii germane*, Bucureşti, Editura Univers, 1972, p. 279.

[6] Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992, p. 85: „Nostalgia « originilor » este deci o nostalgie religioasă. Omul doreşte să regăsească prezența activă a zeilor; el doreşte să trăiască în lumea proaspătă, pură şi puternică, aşa cum ieşise ea din mâinile Creatorului. (...) În termeni creştini s-ar putea spune că este vorba despre o «nostalgie a Paradisului».“

[7] Lucia Cifor, *Poezie şi gnoză*, Timişoara, Editura Augusta, 2000, p. 111.

minciunii «obiectivului». Romantismul nu crede că perfecțiunea poate fi atinsă în lumea obiectivă.”[8]

Visul, fantasticul, basmul sunt de asemenea căi de cunoaştere, de revenire la esență prin ieşirea din constrângerile lumii concrete, prin deschiderea către domeniul ilimitatului, al posibilului, al sacrului.

Folclorul, pe care Eliade îl va defini mai târziu ca „instrument de cunoaştere“[9], reprezintă pentru romantici o sursă inepuizabilă de mituri, alegorii şi simboluri cu adânci înțelesuri. Din spiritualitatea obscură a literaturii medievale plăsmuite în limba populară îşi extrag romanticii mare parte din seva lirismului lor. Pe lângă folclor, ei valorifică întreaga tradiție mistică şi alchimică a evului mediu.

Preferința pentru antiteze vine, după cât se pare, din textele misticilor, pe care romanticii, aproape toți catolici – unii chiar clerici sau teologi, i-au citit cu încântare. Legătura dintre romantici şi misticii creştini, pe care îi citează în mod frecvent, este evidentă. Misterul existenței şi al sufletului, taina unirii cu Absolutul, exaltarea nopții şi a somnului, dorul de moarte de aici vin. Am putea spune că, printr-o asemenea încărcătură simbolică, romantismul restituie poeziei misterul ei originar, valoarea sa numinoasă constitutivă. Poezia devine incantație, act liturgic, cină de taină. „Simțul poetic are o mulțime de puncte comune cu simțul mistic, spune Novalis (...) Simțul poetic este strâns înrudit cu simțul profetic şi religios, cu toate formele de *clarviziune*. Poetul ordonează, asamblează, alege, inventează – dar nici el însuşi nu înțelege de ce face mai degrabă aşa decât altfel.“[10] Aşadar, poezia se află mai presus de poet. Nu rațiunea şi voința lui se exprimă în poezie, ci o rațiune superioară, actul creației devenind un

---

[8] Marie-Madeleine Davy, *Enciclopedia doctrinelor mistice*, vol. II, Timişoara, Editura Amarcord, 1998, p. 202.

[9] Mircea Eliade, *Folclorul ca instrument de cunoaştere*, în *Insula lui Euthanasius*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993, p. 25.

[10] Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, Bucureşti, Editura Univers, 1970, p. 274.

act de iluminare. Înțelepciunea poetului participă astfel la înțelepciunea divină.

Marile teme ale romantismului trebuie de asemenea analizate în lumina aceluiaşi ideal estetic al cunoaşterii. Tematica romantică este plină de simboluri care îşi au originea în dorința unirii mistice cu Absolutul.

Natura este pentru romantici Creația, lumea fenomenală în care Dumnezeu se contemplă pe sine, fără a se confunda cu aceasta. Dumnezeu este în tot dar nu tot este Dumnezeu.[11] Filosofia romantică a naturii nu trebuie înțeleasă ca fiind panteistă, căci prin natură, prin armonia cosmică omul ajunge la izvorul a tot ce există – la Dumnezeu – care e dincolo de orice manifestare. „Iar omul însuşi, spune teosoful Franz Baader, nu poate face altceva decât un *act poetic*: să ghicească, să simtă şi să presimtă în natură marele ideal al lui Dumnezeu."[12] Revelarea prin natură a idealului divin solicită deopotrivă simțul poetic şi simțul mistic. Omul şi natura se întâlnesc în acelaşi mister. „Misterul naturii ... e pe de-a-ntregul exprimat în forma omenească. Omul... poartă în el, ca pe un destin propriu, întregul destin al planetei şi o dată cu acesta destinul universului infinit... Întreaga istorie a lumii dormitează în fiecare dintre noi."[13] Aceste rânduri nu aparțin lui Eminescu, aşa cum am fi tentați să credem, ci lui Steffens. Ideea omului ca oglindă a universului nu este comună doar romanticilor, între care îl includem şi pe Eminescu, ci şi misticilor. Ecuația om = *microteos*, exprimată de Ennemoser, apăruse cu mult mai devreme la Sfinții Părinți. Atât cunoaşterea omului cât şi a naturii conduc la cunoaşterea lui Dumnezeu.

Iubirea este de asemenea o cale de cunoaştere. Prin ea individualitatea pământească este absorbită în infinit, transportată în împărăția tainei. Sentimentul iubirii este pentru

---

[11] Ricarda Huch, *Romantismul german*, Bucureşti, Editura Univers, 1974, p. 357.

[12] Albert Béguin, *op. cit.*, p. 113.

[13] *Ibidem*, p. 113.

romantici un sentiment religios, în visul lor imaginea iubitei confundându-se, ca în lirica *Minnesänger*-ilor medievali, cu cea a Fecioarei. Tieck visa, în *Phantasius*, la vremurile încărcate de mister ale evului mediu, când „iubirea eterică nu era despărțită de cea carnală, ci ele erau legate trup şi suflet înăuntrul spiritualizării celei mai înalte“[14], iar Novalis făcea din propria iubire un mit şi din moartea Sophiei o nuntă, o unire cu misterul nesfârşit al Nopții divine: „Preis der Weltkönigin, der hohen Verkündigerin heiliger Welten, der Pflegerin seliger Liebe – sie sendet mir dich – zarte Geliebte – liebliche Sonne der Nacht, – nun wach ich – denn ich bin Dein und Mein – du hast die Nacht mir zum Leben verkündet – mich zum Menschen gemacht – zehre mit Geisterglut meinen Leib, daβ ich luftig mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt.“[15] Îngemănarea dintre noapte, moarte şi nuntă în imnurile lui Novalis ne îndreptățeşte să găsim şi aici puncte comune cu mistica creştină, care a interpretat *Cântarea cântărilor* ca fiind o alegorie a nunții dintre Hristos şi Biserica sa.

Tema geniului, prezentă atât în literatura cât şi în filosofia de la confluența veacurilor al XVIII-lea şi al XIX-lea, constituie o dominantă a romantismului de pretutindeni. Romanticii germani au fost cu atât mai mult fascinați de această temă, seducătoare prin amestecul de lumini şi umbre, prin năzuința către cunoaştere absolută ce caracteriza pe omul de geniu. Eroul titanian, spiritul rebel care se revoltă împotriva autorității absolute, apăruse în literatura Renaşterii pe diferite căi, dintre care una este cu siguranță cea a gnozei. Dacă la ro-

[14] Ricarda Huch, *op. cit.*, p. 216.
[15] Novalis, *Geistliche Lieder / Cântece religioase*, traducere, note, tabel cronologic şi postfață de Ioan Constantinescu, Iaşi, Institutul European, 2000, p. 72-73: „Laudă Ție, Regină a Lumii, Înaltă Vestitoare a lumilor sfinte, Protectoare a iubirii ferice – Ea mi te-a trimis – fragedă iubită – dulce soare al nopții, – acum veghezi, căci eu sunt al meu şi al tău – tu mi-ai vestit noaptea ca viață, m-ai făcut om, – mistuie cu focul spiritului meu, ca uşor şi mai adânc să mă unesc cu tine şi-aşa noaptea veşnic să dăinuie“.

manticii englezi sau francezi geniul avea mai degrabă conotații negative, romanticii germani îl înțelegeau ca punte între lumea de jos și cea de sus, ca liant al armoniei cosmice. Pentru Novalis genialitatea rezidă în „facultatea de a vorbi despre obiecte imaginare ca despre obiecte reale și a le trata ca atare", ca și în „credința în revelațiile autentice ale spiritului."[16]

Sinteza concepțiilor polare cu privire la geniu a fost realizată de Kant, care vedea în el talentul „prin care natura dă reguli artei". Jean Paul etala, în *Vorschule zur Ästhetik*, o concepție împărtășită larg de romantici: „Când însă, spune autorul lui *Hesperus*, există oameni în care sentimentul divinului vorbește mai lămurit și mai tare decât în alții (...), când el stăpânește și dă privirea întregului, atunci armonia și frumusețea celor două lumi vor străluci din nou, făcând din ele un singur întreg, de vreme ce în viața divinului nu există decât o unitate și nici o contradicție între părți. Și acesta este geniul, și concilierea celor două lumi este așa numitul ideal."[17]

Motivul nopții nu poate fi descifrat la Novalis decât prin vasta simbolistică a întunericului din mistica orientală. Întunericul este aici mediul unde se poate cunoaște Incognoscibilul, locul misterului și al epifaniei. „Întunericul se situează dincolo de lumină și totuși este el însuși luminos. Cine pătrunde în el, ca Moise, cunoaște starea de necunoaștere și, paradoxal, absoluta transcendență a luminii contemplate."[18] Astfel prezintă Marie-Madeleine Davy taina cunoașterii lui Dumnezeu din *Teologia mistică* a lui Dionisie Areopagitul, text fundamental al teologiei apofatice. Apofatismul sau calea negativă de cunoaștere constă în negarea a ceea ce Dumnezeu nu este, pentru a-l putea cunoaște, întrucât El este mai presus de orice cunoaștere. Taina de care Cel ce este izvorul a toate se înconjoară este simbolizată de întuneric, obscuritate și noapte. Acest simbolism apare în *Biblie* de trei ori: 1) „Iar

---

[16] Albert Béguin, *op. cit.*, p. 268.

[17] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, în *Eminescu și romantismul german*, București, Editura Eminescu, 1986, p. 88.

[18] Marie-Madeleine Davy, *op. cit.*, vol. I, p. 347.

muntele Sinai fumega tot, că se pogorâse Dumnezeu pe el în foc; şi se ridica de pe el fum, ca fumul dintr-un cuptor şi tot muntele se cutremura puternic“ (*Facerea, 19, 18*); 2) „Tu, Cel care ai dorit să locuieşti în întuneric“ – i se adresează Solomon lui Dumnezeu în *Cartea Regilor* (*III Regi, 8, 12*); 3) „Şi negură era sub picioarele Lui (...) şi şi-a pus întunericul acoperământ“ (*Psalmi, 17, 11-13*). Dionisie vorbeşte despre „întunericul supraluminos al tăcerii inițiatoare de mistere“, despre „întunericul în care se află (...) Cel care-i dincolo de toate“, despre „întunericul cu adevărat mistic al necunoaşterii“ ş.a.m.d.

A înțelege prin semnificațiile lor mistice marile simboluri ale romantismului, şi în special pe cel al nopții, ni se pare firesc, deşi puțini comentatori români au făcut-o. Între aceştia se află şi Vera Călin, care observă în cartea sa despre romantism: „Romanticii au început prin a vedea în noapte suprema ambianță poetică, mediul optim pentru efuziunea lirică, pentru cufundarea în sine şi contactul mistic cu transcendentul.“[19]

Pentru romantici noaptea înseamnă necunoaştere în sens mistic, calea negativă de accedere la Absolut, identificat cu Dumnezeu ca persoană. Acest lucru este atât de evident la Novalis, încât putem cita la întâmplare din *Geistliche Lieder* sau *Hymnen an die Nacht*, ultimul ciclu fiind considerat manifestul şi totodată capodopera poetică a romantismului german. Aceste imnuri, de un lirism atât de pur şi misterios, reprezintă expresia cea mai elevată a logosului:

„Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht.“[20]

„Hast auch du ein Gefallen an uns, dunkle Nacht? Was hältst du unter deinem Mantel, das mir unsichtbar kräftig an die Seele geht? Köstlicher Balsam träuft aus deiner Hand, aus dem Bündel Mohn. Die schweren Flügel des Gemüts hebst du

---

[19] Vera Călin – *Romantismul,* Bucureşti, Editura Univers, 1975, p. 189.

[20] Novalis, *op. cit.*, p. 70-71: „Spre adânc mă îndrept, spre sfânta, nespusa, tainica noapte.”

empor. Dunkel und unaussprechlich fühlen wir uns bewegt – ein ernstes Antlitz seh ich froh erschrocken, das sanft und andachtsvoll sich zu mir neigt, und unter unendlich verschlungenen Locken der Mutter liebe Jugend zeigt.“[21]

„Himmlischer, als jene blitzenden Sterne, dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet. Weiter sehn sie, als die blässesten jener zahllosen Heere – unbedürftig des Lichts durchschaun sie die Tiefen eines liebenden Gemüts – was einen höhern Raum mit unsäglicher Wollust füllt.“[22]

După cum am spus, cunoaşterea lui Dumnezeu, ca scop suprem al vieții, se realizează la mistici prin necunoaştere, Dumnezeu fiind totodată cunoaşterea absolută şi necunoaşterea absolută, lumină întunecată şi întuneric strălucitor. Astfel de antinomii, care constituie substanța poeziei romantice, antrenează o largă categorie de simboluri, între care şi cel al somnului sau al morții, care țin de asemenea de simbolismul nocturn. La Dumnezeul ascuns, sălăşluind în obscuritatea sufletului nostru, nu se poate ajunge decât prin adormirea rațiunii. Accedem la infinitul din noi numai după ce am uitat ființa noastră istorică, ancorată în lumea fenomenală şi, prin aceasta, supusă trecerii şi degradării. „Astfel, spune Steffens, alături de discursul limpede care e starea de veghe, se desfăşoară un alt discurs înăbuşit... Uitarea nu e altceva decât recăderea în adâncimea fără fund a acestor bezne. Viața omului e însă făcută din alternanțe: aşa cum soarele răsare şi apune la fel şi conştiința se cufundă în propria sa noapte, nu ca într-un haos

[21] *Ibidem*, p. 72-73: „Afli şi tu o plăcere în noi, întunecată noapte? Ce ascunzi sub mantia ta, de-mi ajunge nevăzut-puternic până în suflet? Ales balsam picură din mâna ta, din mănunchiul de maci. Aripile grele-ale firii le ridici în sus. Ne simțim mişcați nespus şi tulbure – văd un chip grav plăcut înspăimântat care, evlavios şi blând, se înclină spre mine şi, sub buclatele-i plete, Mamei i-arată tinerețe plină de iubire.”

[22] *Ibidem*, p. 72-73: „Mai dumnezeieşti decât lucitoarele stele ne par ochii nemărginiți pe care noaptea i-a deschis în noi. Ei văd mai departe decât cele mai îndepărtate dintre nenumăratele mulțimi (de astre) – fără-a avea nevoie de lumină, ei pătrund adâncimile unui suflet iubitor care umple cu nespusă plăcere un loc mai înalt.”

pustiu, ci *în toată plenitudinea vieții sale ascunse*. Somnul e adânca întoarcere a sufletului în sine."[23] „Adânca întoarcere a sufletului în sine" reprezintă revenirea alterității la esență, regăsirea sufletului în Dumnezeu. Întâlnirea umanului cu divinul are loc numai în suflet, care nu se poate elibera de povara incomodă a rațiunii decât în somn. Același lucru îl spune și Baader: „Toate acțiunile noastre țin de un fel de somnambulism, adică sunt răspunsuri la niște întrebări și noi suntem cei care întrebăm. Fiecare poartă în el somnambulul său, căruia îi e însuși magnetizor... *Cu Dumnezeu în suflet*: fenomenul acesta e absolut somnambulic. Starea de veghe nu și-l amintește."[24] La un veac după ce gânditorii romantici au făcut această observație, savanți ca Freud și Jung au arătat că marea bogăție a psihicului uman se află în subconștient / inconștient, adică în acel abis al sufletului pe care Augustin îl socotea „mai adânc decât noi înșine".

În imnurile sale Novalis preamărește, alături de noapte, și somnul: „Ewig ist die Dauer des Schlafs. Heiliger Schlaf – beglücke zu selten nicht der Nacht Geweihte in diesem irdischen Tagewerk. Nur die Toren verkennen dich und wissen von keinem Schlafe, als dem Schatten, den du in jener Dämmerung der wahrhaften Nacht mitleidig auf uns wirfst."[25]

Nu am putea găsi în aceste fragmente cheia înțelegerii somnului eminescian? Nu aflăm oare aici sensul acestui simbol aproape omniprezent, care sugerează starea de transcendere, trecerea din lumea finitudinii în cea a nemărginirii?

Somnul se află adesea în strânsă legătură cu moartea. Dorul de moarte novalisian (și eminescian) echivalează cu dorul de absolut, de cunoaștere nelimitată. Pentru Novalis moartea înseamnă eliberare de tot ce e pământesc, în vederea

[23] Albert Béguin, *op. cit.*, p. 120.
[24] *Ibidem*, p. 119.
[25] Novalis, *op. cit.*, p. 74-75: „Veșnică e dăinuirea somnului. Somn sfânt – nu-i ferici prea arar pe cei dăruiți nopții în această pământească trudă zilnică. Numai cei necugetați te nesocotesc și nu știu de nici un somn decât de umbra pe care tu, în amurgul acela al adevăratei nopți, o arunci milos asupra noastră."

reîntoarcerii la Tatăl, taină a comuniunii („Zur Hochzeit ruft der Tod“)[26], cunoaştere absolută în sensul în care Eliade numea moartea „suprema inițiere“. Mistica morții poate fi explicată şi prin cuvintele adresate de Dumnezeu lui Moise pe muntele Sinai: „Fața Mea însă nu vei putea s-o vezi, căci nu poate vedea omul fața Mea şi să trăiască.“ (*Ieşirea, 33, 20*).

În ultimul poem din *Hymnen an die Nacht*, intitulat *Sehnsucht nach dem Tode*, cele trei simboluri (noaptea, somnul şi moartea) potențează starea de extaz mistic:

„Gelobt sei uns die ewge Nacht,
Gelobt der ewge Schlummer.
Wohl hat der Tag uns warm gemacht,
Und welk der lange Kummer.
Die Lust der Fremde ging uns aus,
Zum Vater wollen wir nach HaUs.“[27]

Romantismul lui Eminescu a fost explicat, de-a lungul timpului, prin structura sa interioară, prin contactul direct al poetului cu mediul cultural german, prin romantismul intrinsec al tipului nostru de sensibilitate, prin matricea folclorică ş.a.m.d. Mircea Eliade are în această chestiune propria explicație: „Romantismul în întregimea lui reprezintă nostalgia după «începuturi»; matca primordială, abisul, noaptea bogată în germeni şi latențe, principiul feminin în toate manifestările sale sunt categorii romantice majore, care nu depind de «influențe» livreşti sau de «modă», ci definesc o anumită poziție a omului în Cosmos. Înrudirea lui Eminescu cu alți mari poeți romantici nu poate fi, aşadar, explicată prin «influențe», ci prin experiența şi metafizica lor comună. Poziția romantică este una din puținele atitudini ale spiritului omenesc care nu poate fi învățată, nici mimată.“[28] Aşadar,

[26] *Ibidem*, p. 94-95

[27] *Ibidem*, p. 98-99: „Noaptea de veci lăudată / Şi somnul purure fie. / Ziua ne-a-ncălzit deodată, / Grija piere pe vecie. / Plăcerea de străini se gată, / Acasă vrem l-al nostru Tată”.

[28] Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1993, p. 13.

Eminescu este romantic, mai presus de orice, prin intuiție, prin anvergura sa spirituală, prin disponibilitatea intelectuală nelimitată. Nu întâmplător, cele mai serioase exegeze eminesciene au insistat asupra laturii abisale a acestei opere încă necunoscute. S-a scris atât de mult despre Eminescu şi totuşi, fiecare nou studiu dedicat operei lui lasă impresia că multe mai sunt încă de spus. Exercițiul critic pe marginea textelor sale este o înaltă şcoală. Putem spune că lui Eminescu îi datorăm nu numai poezia, ci şi critica, nu numai limbajul poetic, ci şi metalimbajul. Poezia lui ne-a obligat să luăm literatura în serios şi nu conteneşte să ne educe, să ne formeze ca poeți, cititori şi critici. Textul eminescian ne-a învățat că trebuie pus întotdeauna în context, adică analizat în cadrul multiplelor sale determinări.

Adesea, comentatorii au pus în discuție şi condiția de *homo religiosus* a lui Eminescu. Însă puțini au reuşit să vadă dincolo de simboluri lucruri esențiale, aşa cum a făcut-o Mircea Eliade. El arăta, de pildă, în 1939, că insula este un simbol al Centrului, un tărâm transcendent care simbolizează „realitatea absolută, imuabilă, paradiziacă."[29] Filosoful religiilor vedea în regresiunea din *Cezara* „reintegrare în arhetip, abolire a experienței umane, (...) reîntoarcere la starea adamică de dinainte de cădere", şi recomanda ca necesară o interpretare cât mai profundă, dusă până la ultimele ei consecințe, a textului eminescian prin decriptarea acelor simboluri „ecumenice", „universale", la care poetul a recurs în mod intuitiv.

Religiozitatea lui Eminescu este un aspect cercetat cu mult interes în ultimul timp. Zelul truditorilor pe fertilul sol eminescian merge până într-acolo încât se extrag din biografia şi din opera poetului toate argumentele care fac din el un bun creştin. Se enumeră contextele în care apare cuvântul „sacru", se adună laolaltă textele „religioase", se fac supoziții privind cutare sau cutare afirmație. O privire generală asupra operei lui nu îndreptăţeşte însă opinia că Eminescu a

---

[29] *Ibidem*, p. 14.

fost un poet religios în adevăratul sens al cuvântului. Dacă despre romanticii germani avem date că erau catolici fervenți şi oameni temători de Dumnezeu, că Novalis le apărea celor din jur ca un sfânt[30], nu acelaşi lucru se poate spune despre Eminescu. Nici poet mistic, aşa cum au fost Sfântul Ioan al Crucii, Novalis, Voiculescu, nu putem spune că a fost. Eminescu a fost poet şi atât. Iar poetul este, după cum ne spune Heidegger, un trimis al divinității, un călăuzitor care, în noaptea lumii, arată celor de un neam cu el calea către sacru. Poetul poate folosi anumite simboluri fără a-şi da seama de proporțiile şi sensurile lor, aceste simboluri organizând opera cu o coerență şi o logică aparținând unei instanțe superioare celei auctoriale (Eliade). Utilizând simbolistica romantică, Eminescu practică ceea ce Ricarda Huch numeşte „misticism inconştient". Pictorul romantic Otto Runge cerea operei de artă să satisfacă o cerință majoră, şi anume, să exprime sentimentele noastre cele mai înalte, respectiv intuiția noastră despre Dumnezeu şi trăirea propriului nostru eu în raport cu întregul. Poezia lui Eminescu răspunde acestei înalte exigențe şi tocmai de aceea este o poezie mare.

În fața miracolului eminescian modul nostru profan de a aborda literatura, tributar unei tot mai accentuate secularizări a esteticului, îşi trădează precaritatea. Critica noastră cea de toate zilele devine neputincioasă, iar argumentele ei neconvingătoare. Pentru luminarea multor aspecte, şi chiar a operei în ansamblu, se impune căutarea instrumentelor de lucru în altă parte. Pe spații restrânse s-a dovedit, de către Mircea Eliade, Rosa Del Conte, Ioan Petru Culianu, Ioana Em. Petrescu ş.a. că imaginile şi simbolurile duc, precum spițele unei roți, către un Centru, că totul trebuie privit într-o perspectivă integratoare, aceeaşi ca în romantismul german. Romantismul lui Eminescu (asumat de poet cu religiozitate) este atât de evident şi asemănarea sa cu Novalis atât de frapantă, încât numai o explorare a metafizicii sale până la

[30] Novalis, *Între veghe şi vis*, Bucureşti, Editura Univers, 1995, p. 10.

temeiurile ei mistice şi religioase ar fi edificatoare. Sesizând afinităţile de fond dintre Eminescu şi Novalis, Mihai Zamfir recomandă judecarea lor cu aceeaşi măsură: „Eminescu a asimilat spiritul, nu litera romantismului german, şi de aceea singura paralelă posibilă rămâne cea cu modelul acestei mişcări, adică Novalis.“[31]

Ştim deja că Novalis îi citise pe mistici, că îşi manifestase admiraţia faţă de Meister Eckhart şi Jakob Böhme. Se pare că nici Eminescu nu era străin de scrierile misticilor. Culianu vedea o posibilă legătură dintre un text din manuscrisul 2262 (publicat de Perpessicius cu titlul *Ochii. Iscoditorii firii, Naturforscher*)[32] şi un fragment din Vasile cel Mare. Pe de altă parte, acelaşi Culianu sesiza reflectarea unor principii isihaste, dintr-un text al lui Nicodim Aghioritul (despre care se ştie precis că poetul îl deţinea), în poezia *Pentru păzirea auzului*.[33]

Manuscrisul 2275B relevă familiarizarea poetului cu teologia apofatică, în ai cărei termeni pune Absolutul: „Ideea dumnezeirii s-a născut din negaţie, din ceea ce nu este spiritul nostru – atotştiutor; din ceea ce nu este braţul nostru – atotputernic; din ceea ce nu este viaţa noastră – infinită; din ceea ce nu este sufletul nostru – ubiguu.“[34] Pentru comparaţie, cităm din *Teologia mistică* a lui Dionisie Areopagitul: „Pe când ar trebui ca să i se atribuie şi să se afirme despre ea [cauza cea mai presus de toate = Dumnezeu] tot ce se afirmă despre cele ce există, întrucât e cauza tuturor, şi mai degrabă să fie negate ele toate, fiindcă ea e mai presus de toate”.

---

[31] Ioan Petru Culianu, *Studii româneşti*, vol. I, Bucureşti, Editura Nemira, 2000, p. 27 şi 33.
[32] Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, p. 76.
[33] Mihai Zamfir, *Din secolul romantic*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984., p. 244.
[34] *Ibidem*, p. 33: „Din Nicodim Aghioritul el avea traducerea românească de la Mânăstirea Neamţului, 1826, Nicodim Aghioritul Monahul: *Cărticică sfătuitoare pentru păzirea celor cinci simţuri, şi a nălucirii, şi a minţii, şi a inimii*, unde e vorba de acea *prosoché* isihastă, sau «gnoză a inimii», etapă preliminară întru *proseuché*, «rugăciunea minţii»“.

Iată un alt pasaj din *Fragmentarium* (p. 77), citat adesea, dar insuficient explicat: „Trecutul când n-am fost, viitorul când n-o fi esistat ele, nu, fiindcă *eu* nu esist, sufletul lumei este *eu*. Fără eu nu există timp, nu există spațiu, nu există Dumnezeu, fără ochi nu e lumină, fără auz nu e cântec – ochiul e lumina, auzul e cântecul, *eu* e Dumnezeu." Tot un text mistic, de astă dată din Meister Eckhart, ne vine în ajutor: „*Eu* înseamnă mai întâi că Dumnezeu este ființa însăşi, că numai Dumnezeu este, căci toate lucrurile sunt în Dumnezeu şi prin El. În afara Lui şi fără El nimic nu este cu adevărat; toate creaturile sunt lucru jalnic şi pur neant în raport cu Dumnezeu. Ceea ce sunt ele cu adevărat sunt numai în Dumnezeu, aşadar numai Dumnezeu este cu adevărat. Prin urmare cuvântul Eu desemnează ființa însăşi a adevărului divin, căci este atestarea lui El-este. Dovadă că numai El este." Apoi: „Totul rămâne Unu țâşnind din sine însuşi. *Ego*, cuvântul eu, nu aparține propriu-zis nimănui în afară de Dumnezeu singur în unitatea sa."[35]

Abia citind în paralel cele două texte înțelegem sensul ascuns al celebrei propoziții „*Eu* e Dumnezeu", în care nu mai vedem acum nici un dezacord, căci „eu" şi „Dumnezeu" sunt termeni identici, aşa cum (ne explică Eminescu, parcă meditând pe marginea textului misticului german) ochiul e lumina şi auzul e cântecul. Poetul nu se consideră Dumnezeu, ci participant la înțelepciunea divină, în cel mai pur spirit augustinian. *Ego*-ul are aici valoare neutră şi semnifică esența a tot ceea ce există. Alain De Libera tălmăceşte astfel fragmentul de mai sus: „Marcă a locului uniunii, Eu este şi numele unității ontologice a lui Dumnezeu cu tot ceea ce este El. Este numele insondabilei şi inscrutabilei interiorități a ființei care, am spus, n-are nici exterior, nici interior, întrucât fiind ea însăşi Ființa, ea este literalmente interiorul a tot ceea ce este." (*Mistica renană*, p. 130) Iată cum mistica ne poate descoperi un nou înțeles, o nouă logică şi o nouă sintaxă a textului eminescian.

---

[35] Alain de Libera, *Mistica renană*, Timişoara, Editura Amarcord, 1977, p. 129.

Două categorii de simboluri par a-şi dezvălui, în opera lui Eminescu, originea mistică: simbolismul nocturn (noaptea, întunericul, somnul, moartea) şi simbolismul Centrului (muntele, piramida, arborele cosmic, crucea, insula). Aceste simboluri apar în paralel la Novalis şi Eminescu, dar semnificațiile nu se păstrează întotdeauna, iar modul de tratare cunoaşte uneori deosebiri semnificative.

Ca şi pentru Novalis, cunoaşterea este pentru Eminescu țelul suprem. La cel dintâi, cunoaşterea are întotdeauna un sens mistic: fie că e vorba de cunoaşterea de sine, fie că e vorba de cunoaşterea lumii, finalitatea este întotdeauna Dumnezeu şi unirea cu el prin iubire. Natura revelează chipul lui Dumnezeu, imaginea iubitei se confundă cu cea a Fecioarei, sufletul e străfundul pur în care îl putem găsi pe Dumnezeu, somnul ne aminteşte că suntem divini, moartea ne uneşte cu El, care este Viața. Sunt prezente toate elementele cunoaşterii mistice: iubirea, dorul, frenezia, extazul. Regăsim modul romantic de cunoaştere în cuvintele lui Maxim Mărturisitorul: „Dumnezeu a transmis în taină, în toate ființele spirituale, capacitatea de a-L cunoaşte... a sădit în natura umilelor făpturi omeneşti dorința de iubire față de El.“[36] Grigore de Nyssa consideră la rându-i, că „nu există decât un singur mod de a cunoaşte, acela de a năzui fără odihnă spre ceea ce e dincolo de cunoscut“.[37] Către acest „dincolo“ tânjeşte Eminescu în permanență. Nu fervoarea, nu dorința, nu dorul de infinit îi lipsesc poetului român, ci extazul mistic. Căutarea sa e mai intelectualizată, mai atinsă de aripa gnozei. Nota lui definitorie rămâne scepticismul („Voi credeați în visul vostru, *noi nu credem în nimic*“).

Dionis, moş Iosif, feciorul de împărat fără stea, dascălul din *Scrisoarea I*, dacul din *Rugăciunea unui dac* şi atâtea alte ipostaze ale eului liric există în textul eminescian doar pentru a cunoaşte. Toată desfăşurarea din *Memento mori* sfârşeşte, de pildă, cu amara concluzie că Dumnezeu este de

[36] Marie-Madeleine Davy, *op. cit.*, vol. I, p. 353.
[37] Marie-Madeleine Davy, *op. cit.*, vol. I, p. 310.

nepătruns („Cum tu eşti nimeni nu ştie“) şi cu înțelegerea adâncă a sensului istoriei, care este acela de a-L afla („Dar viața omenirei nu te caută pe tine?“).

Am afirmat că elanul cognitiv al lui Eminescu e mai puțin extatic şi mai marcat de intelectualitate. Am vrea să nu se înțeleagă că poetul este un adept al cunoaşterii discursive. El nu percepe Absolutul rațional, ci intuitiv, simbolic. Adevărata cunoaştere se realizează pentru el în vis, în somn, în moarte. Adevărul îl poartă poetul nu în minte, ci în inimă.

Tema cunoaşterii îşi subordonează toate marile simboluri eminesciene, a căror valabilitate universală se explică prin adâncile lor semnificații mistice şi religioase. Aceste simboluri conduc la ceea ce Rosa Del Conte numea „structura teologică“ a poetului, „trăsătură fundamentală a *psiché*-ei lui“.

Noaptea nu e doar element al decorului, ca în lirica unui Lamartine, ci e încărcată de întreg misterul Ființei şi al Neființei. Este uimitoare frecvența acestui simbol, de departe cel mai des întâlnit în câmpul semantic circumscris realităților cosmice (apare de 101 ori).[38]

În *Scrisoarea I*, de exemplu, îl întâlnim atât ca noapte („noapte-adânc-a veşniciei“, „noaptea neființii“, „noaptea amintirii“) cât şi prin sinonime („genune“, „întuneric“, „umbră“, „negură“), toate contextele atribuindu-i conotații ce gravitează în jurul aceleiaşi teme a cunoaşterii. Faptul că „Tatăl“ din *Scrisoarea I* şi zeul necunoscut din *Rugăciunea unui dac* se învelesc în noapte, precum Dumnezeul psalmistului, ni se pare semnificativ. De altfel, întunericul nopții ascunde şi revelează taina dumnezeirii ca în scrierile Sfinților Părinți. Însuşi Hyperion se cere dezlegat „de greul negrei vecinicii“, iar în debutul unui alt poem cosmogonic, *Memento mori*, poetul îşi paşte „turma visurilor“ „ca oi de aur“ prin „a nopții întunerec“.

[38] Dumitru Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Iaşi, Editura Junimea, 1975, p. 261.

Somnul este, ca şi noaptea, un simbol al iraţionalului, condiţie *sine qua non* a visului, fereastră către transcendenţă. Somnul este starea de transcendere, de abolire a precarităţii condiţiei umane. „Umbra albă“ din *Povestea magului călător în stele*, care îl va duce pe fiul de împărat printre stele, e „somnul“. În somn se întâlneşte luceafărul cu fata de împărat şi tot în somn sfârşeşte visul de iubire din *Dorinţa* („Adormind de armonia / Codrului bătut de gânduri...“) sau *Sara pe deal* („Şi surâzând, vom adormi sub înaltul, / Vechiul salcâm...“).

Somnul atât de bogat în imagini şi reprezentări este uneori identic cu moartea – trecere spre un alt stadiu al existenţei: „Să-mi fie somnul lin şi codrul aproape...“ (*Mai am un singur dor*).

Ca unitate semantică, moartea are în lirica eminesciană o pondere considerabilă (apare în 64 de contexte), dar ideea morţii e mult mai frecventă. Nu ne vom referi decât la sensul mistic al acestui bogat simbol, care a fost de regulă asociat misticii indiene. Astfel a fost explicat şi poemul *Rugăciunea unui dac*, în care Amita Bhose, deşi a găsit similitudini cu poemele vedice, a observat o concepţie monistă: „Versurile finale ale poeziilor tipărite în timpul vieţii poetului arată însă că Eminescu a crezut în existenţa unui Dumnezeu unic şi personal.“[39] Dar dacă e vorba de o concepere creştină a divinităţii, de ce nu ar fi creştină şi dorinţa de extincţie? „Această temă a aneantizării – citim în *Enciclopedia doctrinelor mistice*, vol. II, p. 37 –, a dorinţei de a dispărea în cele mai adânci măruntaie ale cosmosului, caracterizează pe misticii pustiului. Ajuns la un asemenea punct al vederii cosmice, omul, în faţa micimii sale, a păcatului său enorm, în faţa dragostei infinite a lui Dumnezeu, nu are decât o dorinţă, anume de a dispărea, iar la anumiţi eremiţi, această dorinţă de a vedea pământul căscându-se sub picioarele lor pentru a-i înghiţi în adâncul lui este intensă şi face parte din rugăciunea lor.“ Dacă nu ar fi vorba de revoltă în acest poem sau dacă

[39] Amita Bhose, *Eminescu şi India*, Iaşi, Editura Junimea, 1978, p. 115.

poetul ar fi precizat o finalitate a suferinței sale, fragmentul despre misticii pustiului ar fi avut mai multă relevanță. Totuşi, versurile „Sus inimile voastre, cântare aduceți-i, / El este moartea morții şi învierea vieții!“, conținând două expresii din cântările bisericeşti, ne-ar putea duce cu gândul la mântuire în sensul cel mai creştin cu putință. Invocarea morții trădează setea de viață, iar dorul de Neființă presupune un dor imens de Ființă.[40]

Simbolismul Centrului este foarte bogat la Eminescu: muntele, piramida, arborele, stâlpul, scara, crucea, biserica, iconostasul, catapeteasma, insula ş.a.m.d. Asupra tuturor acestor simboluri nu vom putea insista acum. Vom urmări doar câteva contexte în care ele apar.

Semnificația ontologică, religioasă a acestor simboluri este subliniată de Eliade în *Sacrul şi profanul*: „Experiența religioasă implicată în simbolismul Centrului pare a fi următoarea: omul doreşte să se situeze într-un spațiu «deschis spre înalt» în comunicare cu lumea divină. A trăi aproape de un «Centru al Lumii» echivalează, în esență, cu a trăi cât mai aproape posibil de zei“.[41]

În tradiția iudeo-creştină simbolismul Centrului s-a instituit prin Moise. Ascensiunea sa pe Muntele Sinai, locul hierofaniei (muntele este la Origen şi Grigore de Nazians loc de întâlnire între om şi Dumnezeu, ultimul apreciind că Dumnezeu coboară către cel ce urcă spre el), toiagul lui Moise şi al lui Aaron, şarpele de aramă, construirea cortului reprezintă tot atâtea simboluri ale Centrului. Aceste simboluri s-au înmulțit pe parcurs, iar semnificația lor a rămas aceeaşi.

La Eminescu, simbolurile Centrului apar întotdeauna alături de simbolul nopții, ambele categorii sugerând setea de cunoaştere. Magul din *Povestea magului...* stă pe un vârf de munte; iubitul din *Floare albastră* visează la „piramide-le-nvechite“ ce „urcă-n cer vârful lor mare“; în *Scrisoarea I*

---

[40] Lucia Cifor, *op. cit.*, p. 90.
[41] Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992, p. 84.

apare încă un semn al declinului cosmic: „Iar catapeteasma lumii în adânc s-a înnegrit“; insula din *Cezara* e un tărâm transcendent; îndrăgostiţii se întâlnesc mereu sub un copac, deci în Centrul Lumii. Semnificativă ni se pare şi scena din visul lui Toma Nour, în care eroul o întâlneşte pe Poesis, întrupare a poeziei, într-o biserică de aur aflată pe o insulă.

În *Sara pe deal* sunt prezente mai multe simboluri ale înălţării şi transcenderii: dealul, salcâmul, biserica (toaca şi clopotul). La acestea se adaugă luna, simbol al misterului şi feminităţii şi izvorul, simbolizând puritatea şi fecunditatea. Iubirea are aici o valoare sacră, ea intrând în armonie cu întregul Cosmos în al cărui Centru se plasează. Prezenţa nopţii şi a somnului sugerează că iubirea este cale de cunoaştere, că cei doi îndrăgostiţi devin una în dorul de Absolut. Sensul iubirii mistice prin iubirea de celălalt ne este împărtăşit de romanticul Franz Baader. În viziunea sa, Adam a fost la început o imagine a divinităţii, un om total, înglobând deopotrivă masculinul şi femininul. Când a început să tânjească după femeia din el, s-a produs căderea de la natura anterioară înaltă la carnal. Prin sciziune, prin plăsmuirea din el a femeii, imaginea lui Dumnezeu s-a distrus. Ea se poate reface prin iubire şi acesta este scopul omului. O singură dată cele două naturi au fost contopite în istorie, prin întruparea lui Iisus Hristos.[42] Recunoaştem aici mistica iubirii la Platon şi Jakob Böhme.

Poezia *Vis* pare să adune laolaltă toate simbolurile misticii romantice. Insula, domul, scara, iconostasul, crucea sunt semne ale unei călătorii (simbol al cunoaşterii), spre Centrul Lumii şi totodată ale ascensiunii. Totul se petrece în vis, iar visurile „sunt ale somnului făpturi“. Noaptea este atotprezentă aruncând umbre pe sub bolţi (simbol al transcendentului care coboară) şi învăluind slabele lumini. Crucea se înalţă în întuneric („În dreptul lui s-arat-o cruce / Şi-ntunecime-n orice loc“). În final apare motivul ruperii vălului şi al regăsirii de sine:

[42] Ricarda Huch, *op. cit.*, p. 220.

„Şi ochii mei în cap îngheaţă,
Şi spaima-mi sacă glasul meu.
Eu îi rup vălul de pe faţă...
Tresar – încremenesc – sunt eu“

Această încheiere, aceeaşi cu sfârşitul romanului *Die Lehrlinge zu Sais* al lui Novalis, pare să ne spună că adevărata cunoaştere este cunoaşterea de sine. „Unde vrei să cauţi pe Dumnezeu? – se întreabă J. Böhme. În adâncuri, dincolo de stele? Acolo nu îl vei afla. Caută-l doar în sufletul tău, acesta e plămădit din substanţa veşnică, înlăuntrul său e naşterea dumnezeiască.“[43]

Mystische symbole bei Novalis und Eminescu

(Zusmmenfassung)

Das Symbol ist kein Produkt der Phantasie, sondern eine Erkenntnisweise, eine Denkfigur, die immer im Gegensatz zum Rationalismus steht.

Als Konkretes Bild der Transzendenz besetzt das Symbol den Hauptplatz im romantischen Schaffen. Eine Analyse der Symbole in der romantischen Literatur kann uns klar machen, wie tief religiös und mystisch diese Literatur ist. Novalis, der als ein „Heiliger” betrachtet wurde, gilt als mystischer Dichter. Obwohl Eminescu nicht religiös war, kann man viele Gemeinsamkeiten in ihrer Lyrik finden. Die Ähnlichkeiten in den Werken dieser Dichter bestehen in ihrer Gemeinsame Metaphysik, die dieselben groβen Symbole benutzt. Diese Symbole stammen aus dem religiösen Denken und einige davon sind mystisch. Als Hauptsymbole können sie gleichsam den Willen des Dichters hinweg den Text strukturieren (Eliade). Eminescu praktiziert, was Ricarda

[43] *Ibidem*, p. 162.

Huch „unbewuβtes Mystizismus nennt”, weil er mit den ökumenischen Symbolen der Romantik arbeitet. Zwei Kathegorien solcher Symbole benutzt Eminescu: Die Symbolistik der Nacht (das Dunkel, die Finsternis, die Obskurität, der Schlaf, der Tod) und die Symbolistik des Zentrums (der Lebensbaum, das Kreuz, die Kirche, der Berg, die Pyramide, die Insel).

Bei Novalis sowie bei Eminescu stehen diese mystischen Symbole im Zentrum der Lyryk und drücken immer das Streben nach dem Absoluten aus.

Semnificații ale vestmântului în *Cezara*

Ana-Maria ŞTEFAN

Fără ca decodarea valențelor lor simbolice să fie vitală pentru înțelegerea textului, elementele vestimentare din *Cezara* îşi găsesc o funcție precisă în contextul mai larg al interpretării literare. Prin el însuşi, portul unui anumit veşmânt caracterizează personajul. O schimbare a veşmântului semnalată de autor echivalează în planul textului cu o importantă mutație suferită de personaj, fie că este vorba de o schimbare de statut (de exemplu, social) sau de o transformare lăuntrică. Asocierea unei anumite piese vestimentare cu un anumit personaj răspunde aşadar unei continuități organice dintre substanța personajului şi haină, în acelaşi fel în care i se asociază unui produs o etichetă. Veşmântul, ca „piele" simbolică a personajului, reprezintă un ghid de cunoaştere a etapei pe care acesta o parcurge, iar trecerea de la un veşmânt la altul în *Cezara* lui Eminescu marchează succesiunea etapelor inițiatice în devenirea personajelor. Motivul veşmântului propune totodată o dialectică a binomului învăluit–dezvăluit. Contrastul dintre văzut şi nevăzut, dintre aparență şi o esență care tinde neîncetat spre revelație îşi găseşte o expresie în multiplele forme pe care le ia motivul veşmântului – cu variantele: *vestmânt, haină*, *mantie*, *pânză* – în roman. Verbul *a îmbrăca* şi antonimul său, *a dezbrăca*, precum şi diverşi alți termeni din sfera semantică a acestuia din urmă, cum ar fi: *a dezbumba*, *a descheia*, *a-şi rupe* (veşmintele) explică în combinație mecanismul iluziei poetice, fondat pe reversibilitatea actului înveşmântării. Însă perpetua prefacere a decorurilor şi costumelor lucrează în defavoarea veşmântului ca atare, care

este treptat devalorizat cultural, evoluând în limitele textului dinspre afirmarea ostentativă înspre negare.

Succesiunea aparițiilor vestimentare contribuie la urzirea unei viziuni poetice asupra lumii – o lume îmbrăcată – pentru care haina nu mai are un rol utilitar, ci unul emblematic. Ținuta monahală a lui Onufrei constituie, şi nu întâmplător, prima apariție în text a motivului: „Rasa-i de şiac, e-ncins cu găitan alb, metaniile de lână spânzură c-un colț din sân, papucii de lemn se târâie şi clăpăiesc la fiecare pas." În intenția de a acoperi cât mai mult corpul uman, ca permanentă rememorare a celei dintâi revelații a goliciunii prin Păcatul originar, hainele călugărului sunt *vestmintele* prin excelență. Grație rolului său emblematic, rasa confirmă statutul monahal al purtătorului. Veşmântul constrânge la respectarea unor norme, conferă identitate şi statut, impune şi reglementează destine: „Nu te călugări, copilul meu..." îi scrie Euthanasius lui Ieronim, „nu te preface în rasă şi comanac din ceea ce eşti, un băiet cuminte." (p. 100)

În trecerea de la veşmânt la un stadiu prevestimentar, Ieronim şi Cezara, în paralel dar în mod diferit, parcurg mai multe stadii ale renunțării. Părăsirea lumii comune de către Cezara şi intrarea ei în paradisul insular, negație a tuturor valorilor pentru care veşmântul este emblemă, este pregătită, ca şi în cazul lui Ieronim, de viețuirea în mediul monastic, dar şi de o gradată adaptare senzorială şi psihică a personajului la o nouă dimensiune ontică. Pentru Cezara, intrarea în paradisul insular este precedată de o abluțiune marină, care confirmă necesitatea lepădării veşmântului în vederea accesului la o nouă dimensiune senzorială. Transfigurată în ocean mitic, la atingerea Cezarei, marea devine matrice a energiilor vitale şi simbol al deplinei fluidități, însăşi negarea lumii terestre, prozaice şi socializate: „(...) în luptă cu oceanul bătrân, ea se simte reîntinerind, ea surâde cu gura încleştată de energie şi se lăsă îmbrățoşării zgomotoase ale oceanului tăind din când în când cu brațele albe undele albastre, înotând când pe o coastă, când pe spate, tologindu-se voluptos pe patul de valuri". Stării euforice a Cezarei aici descrise, stare

ulterioară dezveşmântării reale, dar şi simbolice (dezbrăcarea de lume), îi precede o gamă de sentimente care se intensifică progresiv, de la emoţie: „Ea-şi dezbumbă pieptariul, (…) Acum era să-i plesnească colanul… ea-l descheie din sponci (…)“, la furie: „(…) se duse-n odaia ei şi, rupându-şi cu furie pieptarul de catifea, (…) ea se uita în oglindă“ şi mai apoi la senina asumare a existenţei dincolo de veşmânt: „În zile calde, ea se dezbrăca şi, lăsându-şi hainele-n boschet, se cobora la mare“. Autorul concepe acest traseu al personajului către stadiul prevestimentar ca pe un proces dureros, o prefacere de substanţă a fiinţei. Tensiunea detectabilă în aceste imagini, cauzată de prezenţa verbelor: a dezbumba, a descheia, a plesni, a rupe, transformă banalul act al dezveşmântării într-o veritabilă metamorfoză.

În ceea ce-l priveşte pe Ieronim, el este purtătorul de *manta*. Înlocuind rasa călugărească din deschiderea romanului: „Ieronim îşi aruncă rasa pe el, tăie o faţă sinistră (…) spre a face efect asupra spărietului portar (…)“, mantaua/ mantia devine în desfăşurarea romanului simbolul destinului aparte, al separării de lume într-un alt sens decât cel monahal: „Adesea, când mă sui pe o piatră naltă, îmi pare că în creţii mantalei, aruncate peste umăr, am încremenit şi am devenit o statuă de bronz, pe lângă care trece o lume (…)“. Mantia/ mantaua, constituindu-se în strat izolator dintre eu şi lume, anesteziază impulsurile sociale ale personajului, fiind în acelaşi timp veşmântul pe care îl poartă Ieronim, sau poate, care îl poartă pe Ieronim către Insula lui Euthanasius: „Ieronim ş-aruncă mantia pe umeri şi ei merseră pe ţărmul râului, unde Francesco îi dădu barca lui.“ Înlocuirea rasei călugăreşti cu mantaua, care constituie succesiunea a două variante ale îndepărtării de lume, pregăteşte însăşi negarea motivului veşmântului în finalul romanului, acea devalorizare culturală pe care o aminteam anterior: „Adesea în nopţile calde se culca gol pe malurile lacului, acoperit numai c-o pânză de in, şi-atunci natura întreagă, murmurul izvoarelor albe, vuirea mării, măreţia nopţii, îl adânceau într-un somn atât de tare şi de fericit, în care trăia doar ca o

plantă, fără durere, fără vis, fără dorință." Trecerea de la rasa călugărească la manta este întregită, ca o ultimă treaptă din existența încă marcată de veşmânt a lui Ieronim, prin înfăşurarea în pânza de in. Somnul vegetal al personajului – somnul total – îmbie la asimilarea „pânzei de in" cu giulgiul. Or, îndepărtarea ființei socializate de mediul ei firesc implică o moarte simbolică.

Accesul în paradisul insular se petrece în ordinea prevăzută de *Geneză* (bărbat – femeie) şi independent de voința actanților, finalul romanului revelând imaginea completă a unei (re-)creații care merge dinspre idealul estetic spre realitate, în care natura nu precede ci urmează artei. Punctul de plecare în reconstituirea perechii originare îl formează în roman concepția şi realizarea artistică a temei Adam şi Eva de către Euthanasius: „(…) după ce-am netezit granitul peşterei mele," spune sihastrul, „am împlut suprafața păreților cu ornamente şi basreliefuri, cum le împli tu cu schițe. Deosebirea-i că sculptura e goală, prin urmare chipurile ce le sculptez eu, asemenea." În tentativa de reeditare a cuplului primordial – în artă şi în natură – pătrunderea personajelor în paradisul lui Euthanasius este, de aceea, condiționată de renunțarea la veşmânt. Deznodământul romanului marchează, aşadar, acel acces al personajelor la un senin stadiu pre-vestimentar. Reconstituirea stării primare paradisiace nu este totuşi realizabilă decât la un nivel simbolic: omul care a trecut prin veşmânt şi care s-a evaluat estetic („căci ştiu că sunt frumoasă", spune Cezara), nu poate atinge ignoranța paradisiacă inițială. „Idil"-ul „liniştit şi candid între doi oameni ce n-au conştiința frumuseței, nici a goliciunei lor" poate fi recuperat numai în artă. Abolirea veşmântului nu este însoțită de regres cultural dar determină o reducere semnificativă a rolului social al individului, în favoarea unei mai clare receptări a propriei umanități, şi o mai intensă comunicare cu universul, în detrimentul interacțiunii sociale.

Enunțarea valorilor morale pe parcursul romanului se slujeşte de motivul veşmântului într-un plan metaforic. Bunăoară, în viziunea lui Ieronim, minciuna este veşmântul

egoismului: „Sâmburele vieței este egoismul şi haina lui, minciuna", iar pentru Cezara, ruşinea este un veşmânt al pasiunii: „De ce să mai îmbrac amorul cu vălul ruşinei…". Motivul veşmântului nu lipseşte nici din meditația lui Euthanasius asupra sensurilor profunde ale existenței. Sihastrul transpune discrepanța dintre esență şi aparență în metafora veşmântului de pe cadavru: „Viața internă a istoriei", îi scrie el lui Ieronim, „e instinctivă; viața exterioară, regii, popii, învățații, sunt lustru şi frază, şi cum de pe haina de mătasă pusă pe un cadavru nu poți cunoaşte în ce stare se află, astfel de pe aceste vestminte mincinoase nu poți cunoaşte cum stă cu istoria însăşi." Ideea este veşmânt al corpului în mişcare: „Am părerea cum că toate ideile ce plutesc pe suprafața vieței oamenilor sunt creții ce aruncă o manta pe un corp ce se mişcă", iar cuvântul este veşmânt al faptei: „S-ar înşela cineva crezând că toate uşurințele călugărilor aveau vro însămnătate. Aşa-numitele lor blăstemății erau nişte copilării, cu toată libertatea vorbelor cu care le-mbrăcau".

Dând voce uneia dintre ideile centrale ale textului, Euthanasius dezbracă haina deşertăciunii: „Eu, mulțămită naturei, m-am dezbrăcat de haina deşertăciunei", pentru a se înveşmânta şi integra în natură: „(…) liane şi flori de apă să încunjure cu vegetația lor corpul meu şi să-mi strățese părul şi barba cu firele lor… şi-n palmele-ntoarse spre izvorul etern al vieței, «soarele», viespii să-şi zidească fagurii, cetatea lor de ceară". Mai mult, un spațiu poate fi înveşmântat, asemenea unui corp: „Un dulap cu cărți bisericeşti, un scaun cu spata naltă, haine călugăreşti, spânzurate într-un cui, o ladă zugrăvită cu fel de fel de flori, un pat simplu, de sub care se vedea o păreche de papuci şi un motan negru, iată toată îmbrăcămintea".

Prin urmare, motivul veşmântului nu îndeplineşte în text un rol unic şi unitar – cel de disimulare, de limitare a accesului la esență – ci comportă forme, funcții şi semnificații complexe. Fluctuând între concret şi abstract, între sens propriu şi sens figurat, veşmântul constituie în genere, aşa cum textul o indică, stratul de suprafață al lucrurilor, concep-

telor şi fenomenelor, artificial ataşat nucleului acestora dar în mod constant înclinat să se asimileze esenţei şi uneori, să i se substituie.[1]

[1] Ediţia consultată: M. Eminescu, *Geniu pustiu. Proză literară*, Ed. îngrijită de Eugen Simion şi Flora Şuteu, prefaţă de Al. Piru, Bucureşti, E.P.L., 1966.

Dialogul Diurn – Nocturn în basmul eminescian *Făt-Frumos din lacrimă*

Toma PAVEL

Este binecunoscută prețuirea pe care Eminescu o manifesta față de creația populară ca fond bogat de inspirație pentru literatura cultă:

„Trecutul m-a fascinat întotdeauna. Cronicile şi cântecele populare formează în clipa de față un material din care culeg fondul inspirațiunilor.“[1]

Basmul în proză *Făt-Frumos din lacrimă*, apărut în revista *Convorbiri literare* la 1870, nu are o circulație largă în folclor, fiind cunoscută o singură variantă a acestuia, care nu se ştie dacă este anterioară sau ulterioară apariției în revistă.[2] Acest lucru ne îndreptățeşte să considerăm că aportul original şi amprenta stilistică eminesciană s-au dovedit covârşitoare, atenuând rolul materialului inspirator.

Nu ne propunem în continuare o exegeză exhaustivă a basmului, în care să detaliem o simbolistică deosebit de prolifică, vom evidenția însă modernitatea poetului-prozator care-şi intelectualizează eroii, scoțându-i din matricea benefică pentru a-i restructura genetic (a se vedea şi basmele în versuri), distribuindu-i apoi în registrul romantic specific, prefigurând apariția lui Hyperion.

Timpul ca durată sau ca „moment pregnant“ este, alături de spațiu, o coordonată *sine qua non* a „morfologiei“ basmului. Gilbert Durand, căruia îi datorăm polarizarea „regi-

---

[1] I. E. Torouțiu, *Studii şi documente literare, vol. IV*, Bucureşti, 1933, p. 127.

[2] Din cuvântul înainte al lui G. Munteanu la Mihai Eminescu, *Basme*, Bucureşti, 1987, p. 8.

mului diurn“ şi a celui „nocturn“, sesizabilă în chiar titlul studiului de față, enumera în volumul *Structurile antropologice ale imaginarului*[3] o sumă de opinii legate de bipartiția celor două regimuri şi de o tripartiție reflexologică derivată din ele, amintindu-i în acest sens pe: Leroi-Gourhan (dominanta posturală cu tehnicile de purificare; coborârea digestivă cu materiile adâncului; gesturile ritmice cu modelul desăvârşit în sexualitate), pe Piaget (cu schemele sale afective ca raporturi între individ şi mediul uman primordial), pe Piganiol (cu bipartiția uraniană şi chtonico-lunară) şi pe Dunezil (cu studiul simbolismului indo-european bazat pe un hiatus chtonico-uranian). Sublimând ideile exprimate de către autorii mai sus numiți, Durand consideră că regimul nocturn are în vedere dominanta digestivă şi pe cea ciclică, sociologia matriarhală şi nutritivă, simbolurile naturale sau artificiale ale întoarcerii, miturile şi dramele astro-biologice, calendarul agricol. Regimul diurn se referă la dominanta posturală, la tehnologia armelor, la sociologia suveranului mag şi războinic, la ritualul purificării şi al ascensiunii.

Plecând de la paradigmele conturate de G. Durand, ne propunem în continuare identificarea şi interpretarea unor coduri specifice lumii basmului: semne, imagini, simboluri, alegorii, arhetipuri, considerând imaginea nu doar ca aspect filmic, realitate materială, ci şi ca pletoră reflexivă cu valoare de percepție gnoseologică.

Trecerea dintr-un regim în altul presupune o ritmicitate în care alternează momentele tranzitorii cu punctele de vârf. Avem în vedere traseul seară-noapte-miazănoapte-dimineață-zi-miazăzi, cu variantele Apus şi Răsărit (apusul şi răsăritul soarelui), miazănoapte şi miazăzi ca elemente de orientare spațială, cu rol geografic secundar, întrucât primează simbolistica provenienței sau a opțiunii de a urma un anumit traseu. Caracterul antitetic este evident din debutul basmului *Făt-Frumos din lacrimă*, unde

---

[3] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1987, p. 66-69.

“...în vremea veche trăia un împărat întunecat şi gânditor ca meazănoaptea şi avea o împărătească tânără şi zâmbitoare ca miezul luminos al zilei.“ (p. 14) „Se simțea slab, se simțea murind şi nu avea cui să lase moştenirea urei lui.“[4]

Incompatibilitatea materială dintre împărat şi împărăteasă, situarea în arii comparatorii opuse, implică şi o inadecvare sexuală concretizată în lipsa moştenitorilor. Multe basme conțin acest motiv care vine să amendeze un comportament şi, mai ales, să introducă paradoxul, naşterea miraculoasă ca semn că pruncul ce va fi născut poartă o marcă distinctivă care îl scoate din ordinar.

Naşterea din lacrima „Maicii durerilor“, fără aport masculin, comportă cel puțin două interpretări: prima este de origine creştină şi repetă în mare parte zămislirea lui Iisus, cea de-a doua interpretare poate fi relaționată de mitul androginului, majoritatea divinităților lunii sau ale vegetației posedând o dublă sexualitate: Artemia, Attis, Adonis, Dionysos, această combinare fiind după Przyluski „ultima evoluție a diadelor bisexuate înaintea cultelor supreme ale zeului masculin.“[5]

Miazănoaptea, ca reper temporal, apare în basm drept prevestire malefică: „Când sună meazănoaptea, fețele mesenilor se posomorâră“ dar, de cele mai multe ori, reprezintă întruparea spiritului malefic: „Cale de două ceasuri – perdută în naltul cerului – plutea încet, prin albastrul tăriei, meazănoaptea bătrână cu aripile de aramă.“

Interesantă sub aspectul interpretărilor posibile se dovedeşte a fi observația calului cu şapte inimi:

“– Stăpâne, adăugi calul, tu ai izbit meazănoaptea de a căzut la pământ cu două ceasuri înainte de vreme...“

În acest context, lupta lui Făt-Frumos nu se dă cu baba posesoare a cailor iuți, direct proporțional cu numărul de ini-

[4] Fragmentele din basm sunt selectate din volumul. Mihai Eminescu, *Proză literară*, Ed. Facla, Timişoara, 1987.
[5] Cf. G. Durand, *op. cit.*, p. 176.

mi avute, ci cu timpul pe care acum îl domină, calul fiind semnul victoriei în intenția de stăpânire a coordonatelor spațiu-timp, piedicile trecute constituind un traseu inițiatic în dobândirea acestei taine.

Miezul zilei este momentul diurn aflat în opoziție cu miezul nopții ca centru al cadrului nocturn. Prezența lor operează ca stare de echilibru. Lumina implică fastul, energia solară maximă, latura benefică. Împărăteasa este „... tânără şi zâmbitoare ca miezul luminos al zilei“, afirmând o fire veselă, deschisă dar legată în acelaşi timp de caracterul nefast al soarelui ecuatorial, pârjolitor, ostil germinației, ceea ce ne îndreptățeşte să credem că aceasta ar explica imposibilitatea ei de a procrea.

Transferul fetei Mumei pădurii dintr-o lume într-alta (de la întuneric la lumină) presupune un proces de adaptare ce culminează cu învierea sa în miezul zilei:

“– Hai scoală, zise el desmierdând-o, e ziua-n-ameaza-mare.“

Renaşterea lui Făt-Frumos are loc în acelaşi moment al miezului zilei; act realizat pe cale mistică, sugerându-se astfel că viața eroului se află sub protecția divinității. În ceea ce priveşte transformarea lui Făt-Frumos într-un izvor, după ce a fost ars de fulgere şi a devenit nisip, similitudinea cu Marsyas este evidentă: Apollon l-a metamorfozat pe tânărul păstor, cântăreț din fluier, într-un izvor, într-un râu de fapt, care trecând printr-o grotă, produce sunete melodioase, grave. Dincolo de caracterul explicativ al legendei, trebuie reținută ideea de purificare prin foc şi de renaştere într-un mod asemănător păsării Phoenix. Interpretările pot continua pe linia fabulei solare, pe care o dezvoltă Ovidius în *Metamorfoze*, în care zborul inabil al lui Phaeton este întrerupt de către Zeus care îl doboară cu un trăsnet pentru a evita un dezastru universal, după aceea largul Eridanus spălându-i în ape fața fumegândă. Disputa dintre Genar şi Făt-Frumos poate fi şi acea schimbare a regimurilor nocturn-diurn, cei doi împărțindu-şi victoriile, în ritmul alternanțelor fireşti dintre noapte şi zi.

Seara şi dimineaţa se încadrează în aceeaşi simbolistică antitetică, fiind caracterizate prin durată tranzitorie, contaminate în egală măsură, facilitând echivocul. Seara declanşează procesul luării în stăpânire a lumii materiale şi spirituale de către noapte. Maleficul se insinuează perfid acum, acesta fiind momentul în care Făt-Frumos ajunge la palatul împăratului-duşman, la bordeiul babei care stăpâneşte caii năzdrăvani şi tot seara se reîntoarce la palatul Genarului, spre a-i răpi copila. Urmările celor trei popasuri ale călătoriei sale nu se dovedesc nicidecum faste. În ordinea prezentată, contrar eroului popular care nu iese din schemă, Făt-Frumos îşi ordonează ţelul iniţial, ignorând dorinţa tatălui, încălcând-o chiar, pentru că, de aici înainte, matricea familiei dispare. Putem considera acest act, şi altele ce reflectă opoziţia făţişă sau disimulată între tată şi fiu, un reflex al complexului oedipian – tendinţa de a ieşi de sub dominarea paternă, plecarea spre a învinge acolo unde tatăl său a dat greş.

Pătrunderea într-o altă lume a feciorului de împărat nu se face brusc, accidental. Baba reprezintă lumea de dincolo, paralelă sau concurentă, oricum inversă, cu iepele care pasc numai noaptea, blestemată, populată de schelete şi spirite care migrează în lună, al căror efect asupra oamenilor ar putea fi fatal. Baba poate fi asimilată cu o divinitate htonică dar şi cu zeul infernal. Identificarea sa cu Glia, personificarea feminină a pământului, duce cu gândul la primele zeităţi, la divinităţile primordiale, prin simbolistica vârstei, a somnului, a bordeiului, a stăpânirii subterane, aversiunea faţă de principiul masculin care-şi află sfârşitul încercând să-i păzească iepele, trimiţând prin Uranos la mitologia greacă, unde Kronos şi-a mutilat prin castrare tatăl, urmărirea feciorului şi a fetei care o îngrijea pe babă de către aceasta din urmă fiind uşor de relaţionat de acelaşi mit, conform căruia Gaia (Geia, Ge) a născut şi Eriniile răzbunătoare.

Palatul gotic induce persoanei care îl priveşte sau care îi calcă pragul un sentiment de teamă amestecată cu admiraţie. Înălţimile, dispunerea verticală, creează o stare de atenuare a elanului, mai ales pentru cel care descinde din alt

spațiu: orizontul mioritic aflat sub semnul destinului care-şi urmează cursul monoton şi fără sfârşit în suişurile şi coborâşurile spațiului ondulat (L. Blaga) este înlocuit cu cel gotic, ascensional, semn al zbuciumului sufletesc, al infinitului mereu tatonat de setea de expansiune faustică (O. Spengler).

Palatul este legat în basm de inadecvare, de o arhitectură oarecum rece, nu neapărat ostilă, dar în parte distantă:

„Sculată din patul ei, ea se aruncă pe treptele de piatră a unei bolte în zid, în care veghea, deasupra unei candele fumegânde, icoana îmbrăcată în argint a maicei durerilor."

Motivul captivității este integrat acestei structuri arhitectonice, singura în stare să perpetueze acest topos anulat de perseverența eroului.

Reținem printre semnificațiile dezvoltate de soarele-răsare imaginea astrului biruitor al nopții cu puterea sa binefăcătoare, ascensiunea sa rapidă este cea care valorifică aspectul pozitiv susținut de explozia de lumină. Extensiunea posibil de operat aici, este aceea a Orientului, care în ordine mistică înseamnă iluminare: până în secolul al V-lea, creştinii adorau soarele-răsare[6], Hristos fiind în mod statornic asemănat cu soarele. În Orient (se) situează Paradisul terestru, psalmistul Înălțarea lui Iisus, iar apostolul Matei întoarcerea Mântuitorului.[7]

De orele dimineții este legată însărcinarea împărătesei, încurajarea iubirii dintre Făt-Frumos şi Ileana şi izbânda în dobândirea calului năzdrăvan, fără a uita imaginea panoramică a mării scăldate în lumină, cu şirurile de munți care se sfârşesc printr-o stâncă granitică pe care tronează alba şi frumoasa cetate a Genarului:

„Când se lumină de ziuă, Făt-Frumos vede că şirul munților dă într-o mare verde şi întinsă... În capătul şirului de munți, drept asupra mărei, se oglindea în fundul ei o măreață stâncă de granit, din care răsărea ca un cuib alb o cetate frumoasă..."

---

[6] M. Davy, *Essai sur la symbolique romane*, Paris, 1955, p. 40, 177.
[7] Geneza, II, 8; Ps. LXVIII; Matei XXIV; 27.

Valorificarea pozitivă a răsăritului determină o constelaţie spre care converg albul, verticalul, regalul, solarul şi unde verdele, considerat „culoare abisală“ de către Bachelard, este asimilat cu repaosul, edulcorând simbolul de esenţă a nopţii tenebroase. Muntele, marea şi stânca sunt forme simbolice pline de semnificaţii. Astfel, muntele corespunde traseului ascensional, ax al lumii, supradimensionare a anatomiei eroului, pe care Bachelard o numeşte „Complexul lui Atlas“, proiecţie a titanismului romantic. Marea, abisul acvatic, joacă rolul oglinzii, element reflectant, spaţiul increat, paradigmă a maternităţii şi împlinire erotică în tandem cu muntele, masculin prin excelenţă. Antonimia mare-stâncă este abandonată în favoarea euritmiei, reper fix, centrul unui univers în permanentă mişcare.

Luna şi soarele sunt motivele poetice de referinţă pentru cele două „regimuri“ de care ne ocupăm. Tradiţia arhaică apropie miturile selenare de cele solare în relaţie directă şi de interdependenţă, ambele încadrându-se în mitologia astrelor. Cel mai întâlnit mit legat de cele două astre care îşi alternează prezenţa pe cer, fără a se întâlni vreodată, are în vedere tema fraţilor sau a amanţilor despărţiţi.

Datorită mărimii, strălucirii şi apariţiei matematice, luna a fost divinizată în personificări feminine sau chiar masculine, acumulând mituri diverse: era aselenară, luna catastrofală, divinitatea selenară. Vom reţine pentru studiul de faţă caracterul ambivalent al lunii: alternanţa fazelor sale corespunde laturii pozitive – fertilitatea şi fecunditatea – dar şi celei negative – loc al declinului şi al groazei. Printre simbolurile lunii se găseşte cochilia, matricea femeii, craniul reprezentând moartea.[8]

În basm sunt prezente ambele ipostaze ale lunii benefice şi malefice: „Luna limpede înflorea ca o faţă de aur pe seninul cel adânc al cerului. În aerul nopţii Făt-Frumos îşi spală faţa în baia de lacrimi, apoi, învălindu-se în mantaua ce i-o ţesuse din raze de lună, se culcă să doarmă în patul de flori.“

[8] J. Soustelle, cf. G. Durand, *op. cit.*, p. 360.

Din fragmentul citat se cuvin a fi dezvoltate câteva motive. Mai întâi că, urmând conotaţia lunii văzută ca primul mort care învie, legat de tema fertilităţii, Făt-Frumos doarme spre a se reaşeza ciclic în ritmurile „veşnicei reîntoarceri". Mircea Eliade sublinia rolul pe care-l joacă luna, respectiv fazele lunii, în miturile reînnoirii, în liturghiile naşterii şi ale creşterii. Luna e vie şi inepuizabilă în propria ei regenerare.[9]

Spălarea feţei corespunde ceremoniei botezului, apa lustrală având caracter purificator, dublat de curăţenia şi prospeţimea lacrimilor. Există o determinare benefică a ţesăturii. Ţesătura şi firul este mai întâi o legătură, simbol al continuităţii, care se opune evident discontinuităţii. Schema circularităţii în actul ţesutului este simbol al totalităţii temporale şi al reînceperii.

Cel de-al doilea fragment valorifică negativismul lunii: „... şi din lună se cobora la pământ un drum împărătesc acoperit cu prund de argint şi bătut cu pulbere de raze. Iară din întinsele pustii se răscoleau din năsip schelete nalte... mergeau încet... încet... şi urcau drumul lunei şi se pierdeau în palatele înmărmurite ale cetăţii din lună, prin a căror fereşti se auzea o muzică lunatecă... o muzică de vis."

În opoziţie cu soarele care apare egal cu el însuşi, luna creşte, descreşte, dispare, fiind asociată temporalităţii şi morţii. Luna este adeseori considerată drept tărâm al morţilor, este luna neagră, malefică, principiul răului, ruina în India (Nirrti). Astrele au fost considerate o lume de dincolo despre care se crede că sunt populate de spirite sau zei. Postum şi, mai rar, antum acolo se pot transmuta oamenii. În mitologia greacă a existat o categorie de mituri despre strămutarea în stele, mituri cultivate mai ales de poezia alexandrină.[10]

Corespondentul lunii ca astru tutelar în registru diurn este, fără îndoială, soarele. Mitologia înregistrează contaminări, când soarele este asociat chiar cu luna, şi chiar dominat

---

[9] G. Durand, *op. cit.*, p. 365.

[10] Victor Kernbach, *Dicţionar de mitologie generală*, Ed. Şt. şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989, p. 397.

de ea. În civilizațiile clasice zeii solari devin supremi, mai ales în Egipt, unde cumulează atributele de creator al universului şi de judecător universal, având în faraon dimensiunea umană, terestră.

La români nu se poate vorbi de un cult solar dominant, dar se pot identifica urme în folclor legate de structura solară evidentă a ființei umane. Astfel, soarele apare ca proiecție cosmică a lui Făt-Frumos în încercarea lui Dumnezeu de a-l despărți de sora lună pentru a preveni incestul. Totdeauna însă, astrul solar este socotit un bărbat frumos cu virtuți sacre (Sfântul Soare), drept cavaler ceresc. Datinile româneşti atestă închinarea la soare, când acesta răsare sau apune, precum şi interdicția considerată blasfemie de a-l înjura sau de a arunca gunoaie în direcția lui.

Soarele apare în basmul *Făt-frumos din lacrimă* ca eucataclism cosmic, sugerând bucuria universală datorată naşterii lui Făt-Frumos, singularizând şi scoțând încă o dată din ordinar figura eroului:

„Împăratul surâse, soarele surâse şi el în înfocata lui împărăție, chiar stătu pe loc, încât trei zile n-a fost noapte, ci numai senin şi veselie – vinul curgea din butii sparte şi chiotele despicau bolta cerului."

Miturile astrale înregistrează drept catastrofă dispariția soarelui de pe cer, asociind-o mereu cu un echivalent escatologic. De aceea, simbolul determinat de o situație inversă eclipsei trebuie interpretat în lumina beneficului, persistența sa pe boltă excluzând arşițele distrugătoare ale astrului.

Plecarea eroului în lume, având ca resort catalizant „dorul voiniciei", se face în planul inundat de lumină, soarele acționând în acest caz ca reper ascensional, călăuză şi aspirație în egală măsură:

"... şi, când era soarele de două sulițe pe cer, a plecat în lumea largă şi-n toiul lui de voinic."

În descendență creştină, şi în general religioasă, apare comparația divinității cu soarele, nu în sensul identificării lui Dumnezeu cu soarele, ca la egipteni, ci pentru a contura apoteotic individualitatea divinului cristic:

„Făt-Frumos îi urmări cu ochii până ce chipul lui Sf. Petre se risipi în depărtare şi nu se vedea decât chipul strălucit al Domnului aruncând o dungă de lumină pe luciul apei, astfel încât, dacă soarele n-ar fi fost la ameazi, ai fi crezut că soarele apune.“

Cultul solar şi-a pierdut aici substratul mitic şi religios, fiind limitat la sfera comparatorie, sub impulsul glorificării mistice.

Eroul solar este întotdeauna din stirpea războinicului tinzând să calce în picioare (a se citi să doboare) forțe ostile spre care îl trimite imboldul unei naturi voluntare. Astfel, luptătorul apare mereu în postura încordării împotriva întunericului. Mitul cavalerului înaripat reprezentat de Sf. Mihail învingând balaurul se opune eroului lunar care nu este altceva decât o altă față, nocturnă, a celui dintâi. Transcendența îl înscrie definitiv pe o traiectorie a cutezanței primitive. Regimul polemic, al maniheismului manifestat, relevă o ghidare-schemă care orientează polaritatea atât în ceea ce înseamnă omul dual, cât şi în cazul naturii duale. La extreme se situează ascensiunea-coborârea şi lumina-întunericul, existând şi posibilitatea unor relaționări de tipul: ascensiune-lumină şi coborâre-întuneric. Susținând această relație, lumina încununează fastul: naşterea eroului, trezirea la viață, bucuria revederii, nunțile, în timp ce întunericul se circumscrie nefastului: urmăririle de noapte, goticul nocturn, translarea sufletelor în lună, moartea lui Făt-Frumos, amendarea nesațiului ş.a.

În legătură cu simbolistica dezvoltată de nocturn şi de diurn, se află triunghiul Eros-Thanatos-Kronos. Schematizând relațiile dintre Eros-Thanatos-Kronos, vom considera că moartea este consecința timpului iar erosul calea de eufemizare a acestei determinări.

Erosul este prezent în basm sub cel puțin trei aspecte: iubire, dorință, dor, cazurile în care acestea apar implicând conturarea unor perechi. Pentru iubirea „iubire“ care exclude carnalul, pledează relația dintre Făt-Frumos şi împăratul frate de cruce şi dintre Făt-Frumos şi fata Genarului, deşi cu timpul platonicul este alterat prin dorință:

„Ea-i cuprinsese gâtul cu brațele ei și-și ascunse capul în sânul lui...“

Dorința ca preludiu al împlinirii erotice operează în dubletele în care Făt-Frumos este principiul masculin aflat în relație cu Ileana, împăratul și fata Genarului sau este o stare de spirit eternă derivând din natura erotizantă:

“...ochii cei negri ai fetelor se umpleau de lacrimi de dor;“

Kronos este reprezentat în basm ca timpul malefic, al devenirii muritoare, element subliniat prin precizări temporale sau prin hiatusul grafic din finalul basmului care pune sub semnul îndoielii nemurirea:

“...iar dac-a fi adevărat că zice lumea: că pentru fețiifrumoși vremea nu vremuiește, apoi poate c-or fi trăind și astăzi.“

Erosul și moartea se dovedesc în basmul eminescian, ca de altfel în multe alte creații de-ale sale, complementare, împletirea acestora fiind un topos ce revine obsesiv în direcția diluării spaimei de moarte prin abandonul voluntar în iraționalul instinctual.

Spațiul nocturn hrănește și potențează existența triunghiului Eros-Thanatos-Kronos în care seducția feminină mărește semnificația aspectului tenebros, dur și amenințător al trecerii, una dintre soluțiile salvării constituind-o înscrierea în ciclurile (non)existenței. Răsturnarea valorilor consacrate face ca moartea să fie iubită, în instinctul morții trăind dorința pe care o are omul viu de a se întoarce în anorganic.[11]

Abordarea basmului îndreptățește mai mult decât orice alt tip de scriere atribuirea conceptului de „operă deschisă“, deși schematismul și recurența imaginilor matriciale ar părea să susțină contrariul.

Substanța mitologică din care se dezvoltă epicul impune diversificarea interpretărilor care trebuie să țină seama de câmpurile semantice în care basmele au evoluat, de inerenta diacronie, de perspectiva istorică și, în ultimul timp, de

---

[11] G. Durand, *op. cit.*, p. 241.

personalizarea sa sub semnul scriitorului modern care i-a imprimat amprenta sa stilistică, reconfigurând destinul eroului, orizontul său ontologic şi teologic, raporturile acestuia cu o morfologie modernă, în care prezența liricului devine un popas necesar.

Reconsiderarea basmului presupune lărgirea semnificațiilor pe care le implică şi pe care anumite categorii de cititori le ignoră, expediindu-le cu o condamnabilă nonşalanță în sfera nedefinită a literaturii pentru copii, naivă şi lipsită de pretenții hermeneutice.

Studiul de față se doreşte a fi o pledoarie în direcția acestei reconsiderări, dar îşi recunoaşte limitele în încercarea de evidențiere a unei simbolistici pe care o dezvoltă relația dintre existența umană şi reperele spațial-temporale conținute de polemica nocturn-diurn. Am subliniat punctele de referință ale celor două „regimuri", într-un efort al polarizării unor vârfuri-semnificanți, față de care traseul existențial înregistrează înălțarea sau decăderea, conform unui scenariu care include eufemizarea diadei Kronos-Thanatos prin Eros.

BIBLIOGRAFIE

1. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1977
2. M. M. Davy, *Essai sur la symbolique romane*, Flammarion, Paris, 1955
3. Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Ed. Şt. şi enciclopedică, Bucureşti, 1989
4. Biblia – Geneza, Psalmii, Evanghelia lui Matei
5. I. E. Torouțiu, *Studii şi documente literare*, Bucureşti, 1933
6. M. Eminescu, *Basme*, cuvânt înainte de G. Munteanu, Ed. Ion Creangă, Bucureşti, 1987
7. M. Eminescu, *Proză literară*, Ed. Facla, Timişoara, 1987
8. Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Bucureşti, 1985
9. George Călinescu, *Estetica basmului*, Bucureşti, 1965

The Dialogue between Diurnal and Nocturnal in the Fairy Tale – *Prince Charming of Tear* by Mihai Eminescu

Time, as duration, is together with space a „sine qua non“ coordinate of the „morphology“ of the fairy tale. Gilbert Durand, to whom we owe the polarization of the diurnal-nocturnal regime, noticeable even in the title of the present paper, enumerated in his work called „The Anthropological Structures of the Imaginary“ a series of opinions related to the bipartition of the two regimes and to a tripartition of reflexive nature that derives from them.

Durand considers that the nocturnal regime is focused on the digestive line, the matriarchic and nourishing sociology, on natural symbols or artificial ones of the regression.

The approach of the fairy tale from this point of view allows us more than ever to refer to it using the term of „open literary work“, although the semantics of the text and the flow of matrix-image might appear to sustain the opposite.

The mythological substance that supports the development of the epic forces us to diversify the interpretations which have to take into consideration the semantic fields to which the fairy tales have evolved, the historic perspective and also the personalization given by the modern writer who enriched it with his personal style, redrawing the destiny of the her/his ontological and teleological horizon, its connection to the modern morphology which needs beyond doubt the presence of the lyrical.

The process of reconsidering the fairy tale involves the extension of certain meanings which are ignored by the common reader, isolating them in the literature for children, which is naive and, lacks the hermeneutical complexity.

We have pointed out the reference points of the two regimes in an effort to polarize some peak-meanings compared to which the existential itinerary experiences ups and downs following a pre-established direction – euphemization of the Kronos-Thanatos duality through Eros.

Paradigma Legării în poezia eminesciană

Mihaela CERNĂUȚI-GORODEȚCHI

Privită în genere ca o acțiune constructivă ce vizează creşterea (ordonată) pe dimensiunea materială sau/şi semantică a lucrurilor, *legarea* depăşeşte nu de puține ori sfera concretului, dezvoltând sensuri metaforice şi simbolice a căror miză se aşază în orizontul uman cel mai ambițios şi cel mai minunat-chinuitor (pentru că e aluziv). Nu e deloc surprinzătoare, aşadar, fascinația aproape obsesivă a lui Eminescu pentru o mină lingvistică (şi, implicit, poetică) atât de bogată, care poate instrumenta eficient o aventură spirituală pasionată şi fără compromisuri. Din câte am putut noi observa, paradigma eminesciană a legării se distribuie pe câteva direcții lexicale mai mult sau mai puțin înrudite între ele, care se întâmplă să şi interfereze şi pe care le vom descrie succint în cele ce urmează.

1) JUXTAPUNERE / JONCȚIUNE

Cuvinte-cheie: *şir; înmiire; a țese*

Aducerea/punerea laolaltă este o însumare oarecum haotică, amorfă, de „lucruri” ele înseşi indistincte, schimbătoare („cerurile-nşiră nori“ – *Egipetul*; „Nourii curg, raze-a lor şiruri despică“ – *Sara pe deal*; „Şi norii spânzură pe cer, fantasme / De foc şi aur ce-n oştiri se-nşiră“ – *În căutarea Şeherezadei*)**,** dar, cel mai adesea, se înfățişează ca succesiune regulată (ritmată într-un fel sau altul şi devenită un continuum) de elemente asemănătoare, aparținând aceleiaşi clase de obiecte: **arbori** („şirul lung de mândri tei“ – *Luceafărul*), **unități temporale** („L-al orelor zilei şirag râzător / Se-nşiră cele negre şi mute“ – *Ondina*: „[î]nşirând anii pe-a vieții lunge fire“ – *Mureşanu*; "epocele se-nşiră ca mărgelele

pe ață” – *Scrisoarea I*), **visuri** („şir de visuri ce te mint“ – *Memento mori*)**, gânduri** („Astfel gândirea-nşiră o mie de mărgele / Un şir întins şi luciu dar fără de sfârşit“ – *Când crivățul cu iarna*; „Potrivim şirul de gânduri pe-o sistemă oarecare“ – *La moartea lui Neamțu*), **fantasme** („În şiruri vin scheletele uscate“ – *Rime alegorice*). Şirul „traduce“ tendința de regularizare a perspectivei (în maniera liniilor de forță ce tensionează câmpul vizual) – „Priveliştile sclipitoare / Ce-n repezi şiruri se diştern“ *(Cu mîne zilele-ți adaogi*), este un indice al rigorii intelectuale/ştiințifice („Noapte-adânc-a veşniciei el în şiruri o dezleagă“ – *Scrisoarea I*), al disciplinei prozodice („De mult mă lupt cătând în vers măsura / [...] / Ca s-o aştern frumos în lungi şiraguri“ – *Iambul*), al ordinii mentale („Unde-s şirurile clare din viața-mi să le spun?“ – *Scrisoarea I*).

Specific eminesciană este imaginea recurentă a „înmiirii“ valurilor – în acelaşi timp o multiplicare/proliferare şi o propagare de unde acvatice (şi de energie). Prin intensitate şi consecvență, „înmiirea valurilor [a undelor – *Mureşanu*] senină“ (*Povestea magului călător în stele*) forțează pragul iluziei optice încântătoare şi se revelează ca acțiune magică prin care perisabilul se converteşte în veşnicie, cheia acestei transmutații fiind relaționarea strânsă a părților, devenită factor de coeziune internă. La Eminescu, *valul* intră în sintagmă (oximoronică pentru simțul comun) cu verbul *a dura*, actualizat cu sensul tranzitiv „a construi“, dar păstrând în subsidiar trimiterea la ideea de permanență (relativă sau absolută).

Ca model de punere în legătură, privilegiat e, fără doar şi poate, câmpul semantic al țesutului. Dacă în sânul naturii idilice, flori, frunze, ramuri ori chiar neguri se împletesc la întâmplare, într-un elan vitalist superb şi irepresibil (v. *Călin (file din poveste)*, *Memento mori*, *Diamantul Nordului*), la scară cosmică țesutul este un mister esențial, pe care spiritul uman îl percepe intuitiv şi tentează să-l cunoască prin intermediul răsfrângerilor acestuia în mundan („haina vremei“ – *E împărțită omenirea*; „pânzăriile de-azur“ ale mării – *Memento*

mori; „pânz-albastră pe-a cerimei întins cort“ – *Memento mori*). Analogia poetică se poate desprinde chiar de câmpul concretului, actualizând sensuri secunde şi „dematerializate“ ale cuvintelor-nume de obiecte (substanțe) tangibile: „vise de-aur în rai țesute“ (*Filozofia copilei*); „țesând cu recile-i scântei / O mreajă de văpaie“ (*Luceafărul*); „lumea-ntinde lucii mreje“ (*Glossă*). Dintotdeauna simbol al ademenirii către o capcană ce prefigurează captivitatea şi aservirea, mreaja este „natural“ integrată de Eminescu în complexul *lună-vrajă-păianjen* (v. şi Del Conte, 313; 321-322), desfăşurat în toată splendoarea lui fantomatică în *Călin (file din poveste), Miradoniz, Memento mori*. „Păianjenul este conştiința universului în mijlocul pânzei sale“, pânza fiind la rându-i „o reprezentare uimitor de limpede” a unui „ansamblu de relații inteligibile şi structurate”, „cu un centru viu“; centrul este „nu numai un punct de sprijin şi de convergență, ci şi o forță receptivă şi cognitivă prin lucrarea căreia tot ce vine din afară este prins şi trăit înlăuntru“ (Poulet, 79-80). Gândirea mitică asociază figura arahneană cu Parcele, cu ideea de soartă şi de moarte inevitabilă, şi – pe această filieră – cu zona *sinistră* a magiei neîngăduite şi funeste. Surprins de răsăritul intempestiv al soarelui, Arald este sancționat pentru încălcarea normei; nu întâmplător „păienjenit e ochiu-i de-al morții glas etern” (*Strigoii*).

2) MEDIERE

Cuvinte-cheie: *pod/punte; schele; vămi*

Căile de acces cel mai frecvent invocate în lirica eminesciană sunt: arcul, bolta, puntea/podul, scara. Toate se înscriu în simbolismul trecerii şi trimit (direct sau mediat) la ascensional: descrise mai mereu din interior, arcul şi bolta adăpostesc de regulă o fereastră, îndemnând şi prin formă, şi prin poziționare (coincidența cu *pragul*) la evadare, la zbor imaginar. „Gând de piatră repezit din arc în arc“ (*Memento mori*) sau diafan păienjeniş (v. *Călin..., Memento mori*), podul este însăşi legătura dintre două lumi calitativ diferite, este deopotrivă „loc de trecere şi de încercare“ (Chevalier-

Gheerbrant, III, 119) „care realizează o adevărată mutaţie ontologică“ (Eliade 1992, 167). Scara este, în mod şi mai evident, drum urcător: „pe-a norilor schele“ suie „prin ploaie de raze, ninsoare de stele“ (*Mortua est!*) sufletul desprins de trup; într-un vis-viziune al poetului, o scară de aur duce spre „un tron de nemurire, / Tron de-argint şi strălucire, / [unde] Maica Domnului zâmbea“ (*Basmul ce l-aş spune ei*). Pod sau scară poate fi şi imaterialul curcubeu – o realitate plurală la Eminescu: „pe ceruri se înalţă curcubeele de noapte“ (*Scrisoarea III*); „Peste adâncimi de secoli se ridică curcubei“ (*Memento mori*); „prin şuier de şoapte / S-ardică pe cer curcubeie de noapte” (*Diamantul Nordului*).

Mediatori prin excelenţă (conform tradiţiei de sorginte diversă – populară, biblică, patristică, hermetică ş.a.m.d.) sunt însă o serie de principii spirituale, mai mult sau mai puţin abstracte: erosul în toată complexitatea sa (dorinţă *şi* iubire) – Del Conte, 339; virtuţi creştine precum credinţa, speranţa, dragostea (Ioan Scărarul, 516; Corneanu, 61); inteligenţa speculativă şi înţelepciunea (Sophia sau Hokhmah, ori întregul arbore sefirotic) – v. Ariel; imaginaţia, spiritul mercuric; soarele ca mijlocitor divin, ca ştafetă a *Nous*-ului (Bonardel, 47-49); sufletul, *nodus/copula mundi*, termen mediu între lumea sensibilă şi lumea noetică (Culianu, 89, 334). Apoi, obiecte şi locuri simbolice: crucea lui Hristos (scară delimitată de cele două Testamente – v. Corneanu, 33), intermundiile – Purgatoriul lui Dante, corespondentul său din Coran, Al Arâf, care l-a inspirat şi pe E. A. Poe, şi, *mutatis mutandis,* cetatea din lună eminesciană. În fine, mediatori divini sunt îngerii (păzitori) – v. *Povestea magului...*, *Mortua est!* (Del Conte, 335-342) – Isus şi Fecioara Maria (pentru detalii teologice, v. Corneanu, 25-26, 57). Particulară atenţie acordă Eminescu treptelor, care pe traseul ascensional sunt asimilate vămilor: „vămile veciei“ (*Mureşanu*); „a lumii vamă“ (*Povestea magului...*)**;** vama somnului-moarte (*Se bate miezul nopţii*) – v. Del Conte, 309-312.

3) UNIRE / CONTOPIRE

Cuvinte-cheie: *a îmbina*; *a uni*; *cununie*

Îmbinarea presupune articularea organică a unor elemente diferite într-un întreg, ceea ce deseori înseamnă şi contaminarea, influenţarea reciprocă a părţilor: „Dar toate-acele basme în somnu-mi mă urmează / Se-mbină, se-nfăşoară, se luptă, se desfac“ (*Când crivăţul cu iarna…*). Desfăşurată în cheie solemnă, sacramentală, unirea este indisolubilă şi legământul este simbolizat de inel: cel marital (replică miniaturizată a cununii, dar şi a cingătorii – „protectoare a locurilor, păzitoare a comorii sau păstrătoare a unei taine“, Chevalier-Gheeerbrant, I, 371-375; II, 147 – şi funcţionând frecvent ca *passe-partout* în timpul trecerii/intrării într-un spaţiu interzis), dar şi un inel mai abstract, „inelul sorţii“ care „în ceasul cel de taină“ „Uneşte-al vieţii capăt cu începutul morţii“ (*E ceasul cel de taină*).

Cununia din planul terestru este un reflex conştient şi voluntar ritualizat al unei „nunţi“ care transcende mundanul: fie omul este legat de o realitate supraumană (care e moartea – v. ceremonialul de înmormântare a tinerilor nenuntiţi, v. *Mioriţa*; o stea – „ce-n cartea veciniciei e-unită cu-a lui nume“, *Povestea magului...*), fie este vorba despre o hierogamie la care participă stelele (doi îngeri „se sting ca două stele. / Care-n nuntă uşurele / Se cunun căzânde jos“ – *Misterele nopţii*), Soarele şi Luna (ale căror domenii respective sunt prezentate de Eminescu în complementaritate – v., d.e., *Memento mori*); tot o uniune mistică este „nunta chimică”, „nunta metalelor” din athanorul alchimiştilor medievali şi rosicrucieni (Eliade 1991, 74-79; Bonardel, 55). Toate acestea sunt posibile în virtutea corespondenţelor din univers – „o singură Fiinţă care ni se arată sub forme infinit de variate“ (Hutin, 64), „un vast organism în care lucrurile naturale se armonizează şi simpatizează reciproc“ (Paracelsus, *Philosophia ad Atheniensis*, apud Hutin, 65); „totul este analogie, corespondenţă“ (Hutin, 67) între microcosmos şi macrocosmos (Eliade 1991, 85; Culianu, 164-170, unde se vorbeşte despre „conspiraţia lucrurilor“ în univers).

4) SUPUNERE / IMOBILIZARE

Cuvinte-cheie: *a cuprinde*; *lanț*; *lege*

Un gest fundamental în erotica eminesciană este îmbrățișarea cu caracter posesiv, în sensul că încercuirea cu brațele tinde să echivaleze cununa sau inelul, marcând exclusivitatea accesului la ființa iubită (talmudiştii, de pildă, revin cu insistență asupra ideii că o femeie căsătorită este *off limits* – nu doar interzisă, ci de-a dreptul inexistentă ca femeie pentru alți bărbați decât soțul ei). A cuprinde (în brațe) înseamnă, desigur, a arăta afecțiune, dar totodată şi a lua în stăpânire, a subjuga, a înrobi; iubitul/iubita este înlănțuit(ă) cu brațele, dar şi cu părul, ori cu privirea, ori cu alte mijloace sigure de captivare (asupra cărora vom reveni când vom discuta fasciculul semantic FERMECARE).

Lanțul este o legătură arareori (şi numai metaforic sau şăgalnic) simțită ca „dulce", acceptabilă/dezirabilă; în general, el reprezintă semnul subordonării, al prizonieratului, al aservirii – sentimentale sau de altă natură –, ce declanşează o reacție de revoltă (activă sau convertită în resentiment ori blazare amară). Faimoasa *aurea catena Homeri*, mult îndrăgită de hermetişti (întrucât „leagă atât inițiații aceleiaşi revelații hermetice, cât şi diversele lumi între ele, sau diferite stări ale materiei în alchimie" – Bonardel, 80), este un semn al grației divine deoarece „salvează" lumea terestră de derizoriu şi de pieire atestându-i corespondența cu „lumea de sus" (v. Chevalier-Gheerbrant, II, 197-198). Lanțul este considerat mai ales din perspectiva opusă, ca legătură de obligație şi de sancțiune (în limbajul rabinic, *a lega* este, de altfel, un termen tehnic aplicat „mai întâi domeniului disciplinei excomunicării, prin care cineva este condamnat" – Chevalier-Gheerbrant, II, 209).

În acest sens, robia cea mai grea pare a fi aceea a sufletului (scânteie divină) întemnițat în trup („o mână de pămînt", *Scrisoarea I*) – v. Culianu, 165. Această înlănțuire întru mortalitate face *pendant* cu legarea lui Hyperion de condiția veşniciei. Caracterul implacabil şi tiranic al unor asemenea legături apăsătoare este exprimat de cele mai multe

ori de recurența obstinată a termenului *lege*: îndreptar etic (*Scrisoarea I*); lege scrisă şi instituită de oameni ca sistem opresiv (*Împărat şi proletar*); „tabla legii“ sinaitice (*Cugetările sărmanului Dionis*); legea credinței (*Rugăciunea unui dac*); legea iubirii (*Filozofia copilei*); legea condiției ontologice (*Luceafărul*); legile generale ale universului, ale firii *(Povestea magului...; Andrei Mureşanu*; *Codru şi salon*).

5) COAGULARE

Cuvinte-cheie: *a închega*; *a toarce*

În hermetism Soarele, mediatorul major, este considerat drept coagulare a Luminii absolute, a energiei universale unice, primordiale (Hutin, 65-66). *A (se) închega* apare la Eminescu folosit în două accepțiuni principale: *a*) „a se lega“, „a se ivi“, „a lua ființă“ („Un nor pe ceruri se înalță şi se-ncheagă, / Se formează, -ncremeneşte şi devine-o domăntreagă; „cùpole de ceară / Închegate ca din umbră verde şi argint topit“ – *Memento mori*; „din a chaosului văi / Un mândru chip se-ncheagă“ – *Luceafărul*; „se încheagă prin naltele dome / Fantome“ – *Ecò*); *b*) „a pietrifica“, „a întemnița“ (sens semnalat de Rosa Del Conte, 294-295): „Astfel în mijlocul eternității / Închegi pe ori şi care muritor“ – *Scrisoarea I*, versiunea B; „La ce trăieşti tu pe a lumii spumă? / Sărmane inimi închegate-n vreme“ – *Ah, mierea buzei tale!*.

Coagularea ca metodă de concentrare a materiei aflate în mişcare centrifugă, ca mijloc de recuperare / reconstituire a unității originare pierdute, este instituită de Coleridge drept atribut esențial al *imaginației* considerate o forță unificatoare, o putere formatoare – „ea introduce în masa dezordonată şi evanescentă principiul de aglutinare indispensabil transformării pluralității în frumusețe“ (Poulet, 151). Memfisul este mai întâi o plăsmuire a minții („argintos gând al pustiei, / Închegare măiestrită din suflarea vijeliei“ – *Egipetul)***;** bătrânul dascăl din *Scrisoarea I* cuprinde în cuget întreg universul („sub frunte-i viitorul şi trecutul se încheagă“); imaginația pătimaşă, aprinsă de dorință, face să „se bată-n tremur sângele tău sub tâmplă / Şi-n primitorii creieri îndată

el încheagă / Poftite chipuri albe – femei cu firea dragă“ (*Pentru păzirea auzului*).

„Firul vieții”, figurare a destinului individual administrat de Parce, şi firul în genere, agent de legătură între toate stările de existență, între acestea şi Principiul lor (Chevalier-Gheerbrant, II, 51), se obține prin „coagularea“ caierului diafan, prin disciplinarea, prin toarcerea materiei amorfe din furcă. Torcătoarele divine leagă la propriu soarta fiecărui om de o stea (Parcele sunt numite, de altfel, „Zodii“ în folclorul românesc – Tudor Pamfile, *apud* Rosa Del Conte, 334) şi sunt uneori substituite de entități abstracte, de prezențe impersonale: „Şi bătrâna moarte toarce / Gândul ei în nefinit“ (*Printre stânci de piatră seacă*); „O, pârghie a lumii, ce torci al vremii fir“ (*Mureşanu*); „Acelaşi şir de patimi s-a tors şi s-a retors“ (*Mureşanu*). Elemente ale naturii şi vietăți mărunte (uneori chiar şi conştiința umană – centru al unui spațiu monadic, umplut de o atmosferă intimistă) reproduc această activitate cosmică, apărând ca oglindiri izolate, minore, „în cioburi“, ale unei realități majore, esențiale, unice: „printre nouri, prin vânt şi prin unde / O rază de soare se toarce uşor“ (*Când marea*); „Două umbre, albicioase, / Ca şi fulgii de ninsori, / Razele din alba lună / Mi le torc, mi le-mpreună / Pentru-ntregul viitor“ (*Misterele nopții*); „Drept preot toarce-un greier un gând fin şi obscur“ (*Melancolie*); „Se toarce-n gându-mi firul duioaselor poveşti“ (*Departe sunt de tine*). Analogia dintre „lumea de sus“ şi "lumea de jos“ devine sensibilă prin apelul la mit, prin intermediul *fantaziei* (care poate descoperi esența lumii), ori prin recursul la magie – „Când torsul s-aude l-al vrăjilor caier“ (*Mortua est!*).

6) OCULTARE / INTERDICȚIE

Cuvinte-cheie: *pecete*; *a încifra*; *a tăcea*; *enigmă*

Am văzut că există legături cu valoare de limită sacră, care „încing” (şi închid) protector, ca un zid de cetate, un spațiu amenințat de intruziunea unor elemente străine. Privite din afară, aceste legături sunt, fireşte, obstacole, porți ferecate, peceți ascunzând o taină care refuză să se predea.

Logodnica lui Arald este îngropată şi preoţii „Pe piatra prăvălită pun crucea drept pecete“ (*Strigoii*); pentru a-şi recupera iubita, Arald violează sigiliul unei convenţii de comunicare cu o instanţă căreia el simte că nu-i (mai) datorează ascultare; străin de virtutea răbdării, a smereniei, a resemnării, el respinge modelul care promovează aceste valori, îndreptându-se – cu disperarea celui care ştie că acum nu mai are de ales – spre singura cale ce-i pare eficientă; în continuare nesupus, va încălca în cele din urmă şi normele noului contract.

Un semn mai profan al cenzurii este lacătul – invocat în lirica erotică eminesciană oarecum pe post de „anticorp“, menit ca, indiferent de slăbiciunile de voinţă ale „ţintei“ virtuale, să combată ispita, „agresorul“ ce ar putea sesiza şi exploata vulnerabilitatea „citadelei“: „mintea mea pus-au simţirilor lacăt / Şi chipu-ţi nu poate pătrunde-n visare-mi” (*Diamantul Nordului*); „N-ai să pătrunzi vreodată înluntrul astei inemi. / Voi pune uşei mele zăvoare grele, lacăt, / Să nu pătrundă-n casă-mi zâmbirea ta din treacăt“ (*Gelozie*).

Ocultarea se manifestă ca mutism, ca tăcere de semn negativ, cu rol ritual: misterul se răsfrânge în el însuşi, tăind punţile cu exteriorul. Liniştea din natură la ceas de noapte nu e întotdeauna „plină“, fertilă, sublimă, mediind contactul cu spiritul universului; când şi când, orele nopţii se arată, pur şi simplu, „negre şi mute“, opace; ele „poartă în suflet mistere de-amor“ (*Ondina*), dar acestea nu sunt spre a fi pricepute.

Lumea poate să fie o carte, dar noima ei rămâne secretă pentru cel care nu cunoaşte taina literelor ce o codifică. Simbolul grafic (slova, runa, ieroglifa, cifra) provoacă frustrare sau jubilaţie în funcţie de putinţa/îngăduinţa de a desluşi natura exactă a instrumentalităţii lui. Altfel, nu e decât o formă vană, desperecheată de sens, precum Hristosul degradat, trivializat de o imaginaţie robită canoanelor de reprezentare picturală (v. *Dumnezeu şi om*): „Sunt ne-nţelese literele vremii“ (*O, înţelepciune, ai aripi de ceară*); „Lumea îmi părea o cifră, oamenii îmi păreau morţi“ (*Lumea îmi părea o cifră*); „ce e cugetarea sacră? [...] / [...] carte tristă şi-ncâlcită, / Ce mai mult o încifrează cel ce vrea a descifra“ (*Epigonii*).

De vreme ce rațiunea eşuează în a pătrunde şi „enigma vieții“ (*Povestea magului călător în stele*), „a vieții grea enigmă“ (*Codru şi salon*), şi „a morții întunecos problem“ (*Povestea magului*...**),** „enigma dureroasă” a inimii omeneşti“ (*Miros e-n flori de jale*) şi, deopotrivă, „enigma obscurei conştiințe“ a universului (*Femeia?... Măr de ceartă*), „enigma încâlcită / Care spațiul [...] o prezintă cu-a lui lumi şi cu-a lui legi“ (*Memento mori*), înseamnă că trebuie tentate alte căi, alte strategii de asaltare a misterului.

7) FERMECARE

Cuvinte-cheie: *farmec*; *vrajă*; *magie*

Întemeiată pe ideea *continuității* dintre om şi lume (Culianu, 49), pe principiul corespondențelor aşadar, magia este o operațiune sofisticată prin care se creează legături funcționale şi care, permițând manipularea, ridică problema puterii (în raport cu „pacientul”) şi a puterilor (în raport cu substanța şi cu energiile răscolite). Pentru Eminescu, magia se asociază mai degrabă cu amăgirea, cu o iluzie confecționată de poezia mistificatoare (v. *Venere şi Madonă*), de somnul artificial (v. *Povestea magului*...), de clişee figurative ce țin de imaginarul colectiv („O, moarte, dulce-amică – sub mantia ta largă / Acoperi fericiții – şi magica ta vargă / Atinge câte-o frunte de om, ce te doreşte“ (*Femeia?... Măr de ceartă*). În contrast, „blânda magie“, „magia aurie“ (*Ondina*) desemnează ceea ce Eminescu preferă de obicei să numească *vrajă* şi, mai ales, *farmec*, termeni concentrați în limba lui poetică nu atât pe tehnica legării, cât pe rezultatul acesteia, invariabil învăluit de o aură generatoare de încântare. Vraja însuflețeşte un spațiu mirific – al basmului (*Povestea teiului*, *Călin – file din poveste*) sau/şi al erosului idilic (*Lacul*) ocrotit de natură; ea este un indice calitativ care mai mult identifică decât descrie o atmosferă de delectare şi de uimire încrezătoare. Uneori, însă, vraja ajunge cumva suspectă; în universul perfect şi armonic începe să se insinueze o undă de nelinişte, de aprehensiune nelămurită; circumspecția este provocată, de pildă, de revelația că „Somnia regină

combină-arbitrară / Tristeță cu râs / Vrăjeşte vis de-aur în noaptea amară / În suflet închis“ (*Mureşanu*). Normală în orizontul basmului (ca şi magul, ca şi minunatul pocal pe care „obscunse vrăji“ sunt scrise „cu cifre de maur“ – *Povestea magului...*), vraja este benignă când se păstrează într-un cadru bine stabilit de tradiția populară (v. *Crăiasa din poveşti*). Conotațiile negative, distructive o colorează doar într-un spațiu aflat în disoluție, care şi-a pierdut reperele: vraja este atunci malefică şi dătătoare de fiori (*Printre stânci de piatră seacă*), viclean înrobitoare (*Când te-am văzut Verena...*) sau gratuită, vană, trist ineficientă (*Melancolie*).

Apăsat de urâtul existenței cotidiene, poetul se desparte de concepția de origine platoniciană a erosului ca „legătură între ceea ce ființează şi ființă în esența ei“ (Culianu, 24) şi, *dez-amăgit*, conchide că erosul este magie într-adevăr, dar nu în sensul înalt pe care i-l conferă Ficino (Culianu, 131-132), ci într-o accepțiune coborâtă în profan, vulgarizată, de „vrajă-făcătură“. Dragostea este o boală deloc nobilă, indusă bărbatului de atributele plastice ale femeii, dar mai ales de privirea acesteia, care astfel se învecinează funcțional cu deochiul (v. Evseev, 14-17, unde se vorbeşte despre ochii receptori ai bărbatului şi despre cei emițători ai femeii, mai dotată genetic, se pare, pentru arta flirtului şi pentru tehnica vicleniei). De altfel, chiar şi când iubirea este reciprocă şi trăită cu intensitate de ambii protagonişti, ochii femeii sunt tot o armă de care ea se prevalează fără scrupule pentru a fermeca, a înrobi, a interzice – pe scurt, pentru a se juca cu inima partenerului ei.

Termenul *farmec* este specializat în lexicul eminescian pentru a numi o stare de grație, zona cea mai pură, cea mai senină şi cea mai gratifiantă a legării magice; el descrie spațiul securizant al miraculosului, cu precădere atunci când miracolul respectiv este iubirea cea mare şi adevărată, înălță-toare. Numai rareori conotează în registrul derizoriului (*Pe aceeaşi ulicioară*) sau al magiei instrumentalizate (*Strigoii*). Însă la plural se contaminează cu sensul cuvântului *mreajă*: „farmecele firii“ (*Pe gânduri ziua*, *E împărțită omenirea*,

Uşoare sunt vieţile multora), ca şi farmecele iubirii, în general, sau ale unei femei în particular (*De-or trece anii*, *Apari să dai lumină*), sunt nişte momeli care atrag omul în capcana pierzaniei. Dar, chiar aşa pervertit, *farmecul* eminescian – asemenea, de altfel, *magiei* ori *vrajei* – nu ajunge niciodată la ipostaza suprem maleficiată pe care o evocă, de pildă, Poe în *The Haunted Palace* (poem rezonând apropiat de *Ondina*) şi care se situează în zona fantasticului terifiant (tip Lovecraft).

SURSE CITATE

David S. Ariel, *The Mystic Quest*, Northvale N.J., Jason Aronson, 1988.

Françoise Bonardel, *Hermetismul*, Timişoara, Editura de Vest, 1992.

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, Bucureşti, Artemis, I – 1994; II, III – 1995.

Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre absolut*, Cluj, Dacia, 1990.

Ioan Petru Culianu, *Eros şi magie în Renaştere*, Bucureşti, Humanitas, 1994.

Mircea Eliade, *Cosmologie şi alchimie babiloniană*, Iaşi, Moldova, 1991.

Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, Bucureşti, Humanitas, 1992.

Serge Hutin, *Alchimia*, Timişoara, Editura de Vest, 1992.

Georges Poulet, *Metamorfozele cercului*, Bucureşti, Univers, 1987.

Ioan Scărarul, *Scara raiului*, Timişoara, Amarcord, 1994, introducere de mitropolit Nicolae Corneanu.

SUMMARY

In the above article, analysis is focused on the rich stylistic implications of a polysemantic Romanian word – *a lega / legare* – which develops several different (although mythically and / or metaphorically related) meanings in Eminescu's poetry: *to join / connect* (*string; multiplying waves; weaving*); *to mediate / correlate* (*bridge; ladder; to ascend / convey*); *to unite* (*to combine; to bind together; marriage*); *to tie up* (*to hold; to confine; chain; law*); *to coagulate* (*to cohere; to organize; to form; spinning*); *to conceal* (*seal; cipher; secrecy*); *to spellbind* (*charm; fascination; magic*).

Prozodie

Arta poetică în trei postume cu formă fixă

Adrian V*OICA*

Dintre numeroasele *arte poetice* conținute de postume, ne-am oprit asupra textelor *De vorbiți mă fac că n-aud*, *Cum negustorii din Constantinopol* şi *Iambul*, care au şi privilegiul de a fi poezii *cu formă fixă*.

Prima dintre ele este un gazel obişnuit, comparabil cu modelele arabe şi persane în privința dispunerii rimelor (aa/ba/ca/da etc.), dar având dimensiuni reduse (8 versuri cu metrul de 8 silabe). O anumită armonie a câtorva elemente formale – strofa *Glossei* este identic structurată – trebuie menționată încă de la început.

Ideea poetică urmărită aici provine din principala teză socratică privind drumul ființei spre propriul „eu", echivalând cu necesara cunoaştere de sine. Aşadar, dictonul: „Cunoaş-te-te pe tine însuți", care stă la baza acestui gazel, este calea socratică de acces spre adevăr, conceput ca virtute supremă.

Deşi în ms. A.2267, 66v., datat de Perpessicius „cca. 1873" el poartă titlul *Menire*, gazelul respectiv apare în revista „Semănătorul" (an II, nr. 7 din 16 februarie 1903) cu denumirea schimbată în *Vers răzleț*.[1]

O a doua variantă, datată de autorul său cel mai autorizat „cca. 1876", se află în ms. 2289, 30v.[2] Acesta îi şi stabileşte ca generic primul vers:

I. De vorbiți mă fac că n-aud,
vv– v– v– 8/a
II. Nu zic ba şi nu vă laud;

---

[1] Cf. M. Eminescu, *Opere, V, Poezii postume*, ediție critică îngrijită de Perpessicius, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1958, p. 170.
[2] *Loc. cit.*

–v– v– v–v 8/a
III. Dănţuiţi precum vă vine,
vv– v– v–v 8/b
IV. Nici vă şuer, nici v-aplaud;
–v –v / –v–v 8/a
V. Dară nime nu m-a face
vv–v –v–v 8/c
VI. Să mă ieu dup-a lui flaut;
vv– –v– –v 8/a
VII. E menirea-mi: adevărul
vv–v / vv–v 8/d
VIII. Numa-n inima-mi să-l caut.[3]
–v –vv v–v 8/a

Datarea versiunii A. este legată de epoca studiilor berlineze, bogată în preocupări poetice privind *formele fixe*. Câteva sonete, gazeluri şi terţine aflate într-o stare bruionară denotă căutările eminesciene în această direcţie. Finalul versiunii A., mai ales, exprimă foarte clar – şi fără podoabe stilistice – aforismul socratic menţionat.

Parafraza realizată de Eminescu este cât se poate de fidelă, accentul căzând pe individualizarea strictă: „Căci menirea vieţii mele / E pe mine să mă caut."[4]

Totuşi, ideea socratică a ajungerii la *adevăr* prin *cunoaştere de sine* este mult mai completă în versiunea B., în care cuvântul „inimă" (–vv: un dactil!) are conotaţia *eului* catalizator: „E menirea-mi: adevărul / Numa-n inima-mi să-l caut."

Desigur, gazelul de faţă poate fi considerat ca „motto" la textul scris pe aceeaşi filă, conceput de Eminescu tot după tiparul acestei poezii cu formă fixă, dar a cărui valoare îl de-

[3] Cf. M. Eminescu, *Opere, IV, Poezii postume*, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1952, p. 201.
[4] Cf. M. Eminescu, *Opere, V*, p. 173.

termină pe editor să-i fixeze locul în „Anexe”, sub titlul *Bismarqueri de falsă marcă.*[5]

În acelaşi timp, însă, este de menționat un aspect aparent nesemnificativ: Eminescu desparte ferm, *printr-o linie orizontală,* gazelul (intitulat *Menire*) de ceea ce urmează, *lăsând să se înțeleagă că cele două texte sunt, de fapt, autonome, chiar dacă tiparul prozodic rămâne acelaşi*. (O scurtă paranteză se impune. Într-adevăr, tiparul rămâne acelaşi, dar clauzula cuvintelor care rimează se schimbă de două ori.)

Mai ales din această perspectivă – a tiparului utilizat – *De vorbiți mă fac că n-aud* prezintă interes. Perpessicius nu pronunță niciodată, referindu-se la textul în discuție, cuvântul „gazel”. Dar observațiile sale privind „tiparul metric” al poeziei de față sunt argumente în favoarea unei intuiții fără greş. Căci – afirmă ilustrul editor – „Tiparul metric, cu anume constante simetrice, în dispoziția rimelor, arată că trebuie judecat în raport cu restul textului, din care e numai un fragment.”[6]

Exercițiul transpunerii în versuri a unui aforism filozofic este dublat de căutarea insistentă a rimelor având o clauzulă greu de găsit în poezia românească anterioară: („n-áud / láud”) iese imediat în relief, antrenând (conform schemei prestabilite) şi altele, la fel de interesante, dar, din păcate, sincategoriale: „v-aplaud”, „caut”.

Un singur substantiv, „flaut”, de fapt *o asonanță*, întrerupe seria verbelor citate. El putea fi expresiv – dacă ultima rimă („caut”) n-ar fi avut calitatea de asonanță.

Datând varianta B., aferentă manuscrisului 2289, 30v. din epoca ieşeană („cca. 1876”)[7] – care aminteşte, printre altele, de *Melancolie*, *Lacul* şi *Dorința*, dar mai ales de Veronica Micle – este greu de crezut că modificările mai importante, operate în ultima parte a textului se reduc la nuanțarea ideii socratice referitoare la adevăr. Impresia cercetă-

[5] Cf. M. Eminescu, *Opere, IV*, p. 395.
[6] Cf. *Opere, V*, p. 170.
[7] *Loc. cit.*

torului este că cele două versiuni sunt foarte apropiate în timp şi nicidecum la distanță de atâția ani. Perpessicius însuşi recunoaşte – într-o frază nu lipsită de ambiguități enunțiative – că „textul acesta, al celei de-a doua versiuni, *ține oricum de 1876* (s.n.), el ar fi trebuit situat mai departe”. Şi continuă: „Pentru a nu produce dezacorduri, i-am păstrat, deocamdată, numărul de ordine (LVII) pe care-l are în vol. IV. La o viitoare ediție, *situațiile se cuvin restabilite*” (s.n.).[8]

Cronologia variantei B., aferentă manuscrisului 2289, 30v. a fost stabilită pe baza unei însemnări efectuate „cu cerneală violetă” şi „precedată de versul 6, *Să mă iau dup-a lui flaut,* care marchează trecerea de la A. la B.”[9]

Argumentul este, însă, foarte şubred, dacă acceptăm ideea exprimată de Petru Creția în *Testamentul unui eminescolog*: „În ce priveşte calitatea hârtiei şi felurile de cerneală sau creion folosite, domneşte de asemenea cea mai deconcertantă varietate”[10] în cele 15270 de pagini de manuscris.

Cert este că în gazelul de față, relevând modificări minime de la o variantă la alta, Eminescu transpune în registru liric o idee filosofică aptă să exprime, în plan existențial, conştiința de sine a poetului. Eminescu avea 23 de ani.

* * *

Tot din perioada berlineză („cca. 1874”)[11] datează şi terținele din *Cum negustorii din Constantinopol*, scrise „în marginea din stânga a uneia din paginile basmului versificat *Fata-n grădina de aur*, şi anume în ms.-ul 2262, 33v.”[12] Perpessicius, care face afirmațiile anterioare, consideră că versurile respective nu depăşesc stadiul de improvizație[13],

---

[8] *Opere, V*, p. 173.
[9] *Loc. cit.*
[10] Petru Creția, *Testamentul unui eminescolog*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 147.
[11] *Opere, V*, p. 180.
[12] *Loc. cit.*
[13] „... improvizează aceste terține.“ (*Loc. cit.*)

deşi textul este net superior gazelului *De vorbiți mă fac că n-aud*, care cunoaşte două variante.

Dar ceea ce realmente şochează în aprecierile editorului se referă nu atât la ipotetica legătură dintre poeziile *Cum negustorii din Constantinopol* şi *În căutarea Şeherezadei*, concepută, de asemenea, în terține, cât la ideea privind „diversitatea *ritmurilor* (s.n.) proclamate aici" de Eminescu. Fraza este memorabilă şi n-ar fi exclus ca ea să fi stat la baza teoriei susținute de Mihai Bordeianu în legătură cu specificul versificației româneşti.[14] Conținutul acesteia este următorul: „Interesant pentru diversitatea ritmurilor proclamate, aici, textul se adaugă acelui capitol al predilecției pentru terține, proprii epocii acesteia şi n-ar fi exclus, ipoteză cu mult mai probabilă, să prefațeze ciclul terținelor închinate Şeherezadei."[15]

O paralelă între distihurile gazelului *De vorbiți mă fac că n-aud* şi terținele poeziei *Cum negustorii din Constantinopol* ar evidenția, în primul rând, trecerea de la conştiința de sine ca individ, la conştiința de sine ca artist.

În *Cum negustorii din Constantinopol,* Eminescu apare pe deplin conştient de talentul său care poate transforma *hur-*

---

[14] În *Versificația românească* (Editura Junimea, Iaşi, 1974), Mihai Bordeianu susține o teorie fantezistă axată pe ideea poliritmiei versului (popular şi cult). Reală este partajarea versului în *celule ritmice*. Dar în loc să le considere ca atare, el le numeşte *ritmuri*. Astfel, în următoarea strofă din *Mai am un singur dor*, Mihai Bordeianu transcrie alături (la p. 112) schemele ritmice şi, evident, „ritmurile" utilizate de poet:

Mai am un singur dor	v–v / –v– (amfibrah + cretic)
În liniştea serii	v–vv / –v (peon II + troheu)
Să mă lăsați să mor	vvv– / v– (peon IV + iamb)
La marginea mării."	c–vv / –v (peon II + troheu)

Conform acestei false teorii, cu cât versul este mai lung, cu atât el poate conține mai multe ritmuri. Reacții sunt de găsit mai ales la Mihai Dinu, autorul volumului *Ritm şi rimă în poezia românească*, (Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986) şi la Adrian Voica, autorul studiilor *Etape în afirmarea sonetului românesc* (Editura Universității „Al. I. Cuza", Iaşi, 1996) şi *Repere în interpretarea prozodică* (Editura Universității Al. I. Cuza, Iaşi, 1998).

[15] *Opere, V*, p. 180.

muzul în *mărgăritar* şi este de mirare cum aceste „improvizații" geniale n-au cunoscut decât o singură formă:

I. Cum negustorii din Constantinopol
vvv–v vvvv–v 11/a
II. Întind în piață diferite mărfuri,
v– v–v vv–v –v 11/b
III. Să ieie ochii la efenzi şi popol,
v–v –v vv– v–v 11/a
IV. Astfel la clăi de vorbe eu fac vârfuri
–v v– v–v v– –v 11/b
V. De rime splenzizi, să le dau de trampe,
v–v –v / vv– v–v 11/c
VI. Sumut o lume ş-astfel ochii lor fur.
v– v–v –v –v –v 11/b
VII. Dactilu-i cit, troheele sunt stambe
v–v– / v–vv v–v 11/c
VIII. Şi-i diamant peonul, îndrăznețul.
vvv– v–v / vv–v 11/d
IX. Dar astăzi, cititori, eu vă vând iambe
v–v / vv– / vv– –v 11/c
X. Şi mare n-o să vi se pară prețul:
v–v –vv v–v –v 11/d
XI. Nu bani vă cer, ci vremea şi auzul.
–vv– / v–v vv–v 11/e
XII. Aprinde-ți pipa şi aşază-ți jețul
v–v –v vv–v –v 11/d
XIII. La gura sobei, cum o cere uzul;
v–v –v vv–v –v 11/e
XIV. Citeşte cartea ce îți cade-n mână
v–v –v vv–v –v 11/f
XV. Şi vezi de nu-i mărgăritar hurmuzul
v– v– vvv– v–v 11/e
XVI. Ce-n mână-l ai de-acum o săptămână.[16]
v–v v– vvv–v 11/f

Aspectele prozodice ale acestei poezii sunt numeroase şi ele merg de la inadecvarea propriu-zisă (utilizarea însăşi a

[16] *Opere, IV*, p. 205.

terţinelor danteşti în descrierea unui bazar oriental) până la cel mai strict reflex lingvistic şi poetic (termeni populari, respectiv asonanțe) în conturarea acestui tablou de un pitoresc aparte.

Fără îndoială că „trampe", „sumut" şi „hurmuz" sunt cuvinte care cer imperios explicaţiile dicţionarului lingvistic[17] fiindcă acestea au ieşit din uz şi nu sunt utilizate decât foarte rar, când vreun autor având pasiunea arhaismelor, cum este Eminescu, vrea să reînvie culoarea locală. Dar este greu de crezut că în tabloul imaginat de poet un personaj din lumea musulmană va prefera *pipa* în loc de *narghilea* şi *jeţul* în locul poziţiei clasice, exprimată prin „a sta turceşte". Totuşi, aceste „amănunte" par mai puţin importante decât bucuria de a propune la schimb, într-un bazar cu lume pestriţă, *dactili, trohei şi peoni* dar şi *iambi sub denumirea de „cit", „stambe" şi „diamant"*. Numai că „iambele" nu au echivalent în lumea textilă sau a pietrelor preţioase.

În lirica eminesciană este aproape unică această bucurie/satisfacere a zicerii, concretizată în versurile finale prin conştiinţa că expresia poetică înnobilează cuvintele simple, sortite, aparent, unei realităţi terne. „Cartea" este cea care le transformă existenţa, făcându-le luminoase şi expresive: „Citeşte *cartea* ce îţi cade-n mână / Şi vezi de nu-i mărgăritar hurmuzul // Ce-n mână-l ai de-acum o săptămână."

Integrarea poetului (ca potenţial vânzător) în această lume simplă, viu colorată n-are nimic ostentativ. „Citurile" şi „stambele" sale sunt mult mai uşor de remarcat dacă, asemeni

---

[17] DEX-ul (Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1975) ne oferă următoarele explicaţii: „ A sumuţa, vb. **1.** Tranz. (Pop) A aţâţa, a îndemna pe cineva să pornească împotriva cuiva; a asmuţi. ♦ Refl. (Reg.) a înfrunta pe cineva cu vorba; a se răţoi. **2.** Intranz. (Reg.) a scoate sunete specifice ţuguind buzele, pentru a-şi manifesta simpatia faţă de un copil sau de un animal, pentru a îndemna caii mai repede" (p. 912). „Trampă, trampe, s.f. (Reg.) Schimb în natură; troc. ♦ (Fam.) Aranjament, afacere (prin intermediar). ◊ Expr. *A face* (cuiva) *trampe*: a mijloci cuiva o întâlnire, o afacere etc. [Var. treampă], din tc. trampa" (p. 965). „Hurmuz, (1) hurmuzuri, s.n. (2) hurmuzi, s.m. (Reg.) Mărgea de sticlă imitând mărgăritarul; (la pl.) şirag de astfel de mărgele [din tc. (n.pr.) Hurmuz]" (p. 409).

altor negustori, le prezintă de asemenea manieră încât „Să ieie ochii la efenzi şi popol”. Adică exagerându-le calităţile, dar fără să atingă limitele atât de vulnerabile ale credibilităţii.

Pe linia acestei „ziceri” folosirea *contra-asonanţelor* era imperativ necesară, tocmai pentru a atrage atenţia asupra acestor „mărfuri” neîndeajuns de lăudate, dar accesibile. Oricum, valoarea expresivă a contra-asonanţelor „mărfuri / vârfuri / lór fur” trebuie neapărat subliniată.

Neîndoielnic, *Cum negustorii din Constantinopol* rămâne un eşantion reprezentativ al „postumelor” eminesciene, în care anumiţi termeni (*dactil, iamb, troheu, peon*) nu indică nicidecum *ritmuri*, ci *celule ritmice*, după cum o probează şi alte scrieri ale sale.[18]

Continuând (la nivel prozodic) comparaţia între cele două poezii, vom observa că nici în *De vorbiţi mă fac că n-aud*, nici în *Cum negustorii din Constantinopol* schemele ritmice nu sunt relevante prin ele însele. Eventual, s-ar putea vorbi despre *egalitatea tonului* în acele versuri ale gazelului care au scheme ritmice similare (cum ar fi, de pildă, v. I şi III).

Desigur, interesul cercetătorului pentru versul VII ar fi motivat de faptul că poetul pune aici semnul egalităţii prozodice (un peon III) între *adevăr* şi *menirea sa* (de căutător al acestuia). Dar în schema ritmică respectivă (vv-v / vv-v) *cezura* – impusă mai întâi de subconştientul creator şi abia apoi de regulile gramaticale – desparte irevocabil cele două entităţi, îndepărtându-le prozodic, deşi Eminescu le apropiase poetic.

Totuşi, trebuie să aducem un amendament acestei ipoteze. Dacă Eminescu n-ar fi pus semnul de punctuaţie evocat (:), aşa cum se întâmplă în multe din creaţiile sale, discuţia pe această temă nu s-ar mai fi produs.

Conformându-ne aceloraşi principii, vom constata că în terţinele (scrise în endecasilabi iambici) din *Cum negustorii din Constantinopol* două scheme ritmice se repetă. Prima (v-v

---

[18] Vezi Adrian Voica, ***Mai am un singur dor*** *şi variantele sale* în volumul *Versificaţie eminesciană*, Editura Junimea, Iaşi, 1997, p. 198-235.

-v vv- v-v), având în componența ei un amfibrah + un troheu + un anapest şi iarăşi un amfibrah poate fi descoperită atât în sonetele antume cât şi în cele postume[19] – dar fără să fie şi expresivă. În cele două versuri care o conțin (III şi V) celulele ritmice dimensionează strict cuvinte ori sintagme. Legătura cu sonetele eminesciene este edificatoare numai la nivel prozodic, fiindcă şi în terține autorul recurge tot la endecasilabii iambici.

A doua schemă care se repetă (v-v -v vv-v -v), formată din următoarele celule ritmice: amfibrah + troheu + peon III + troheu este atestată de versurile XII, XIII, şi XIV. Ele sunt grupate, aşadar, amintind prin unele detalii ale tabloului conținut de atmosfera sonetului *Afară-i toamnă*. Căci versurile următoare: „Şi tu *citeşti* scrisori din roase plicuri / [...] / Să stai visând la *foc*, de somn să picuri // Şi eu astfel mă uit din *jilț* pe gânduri" creează atmosfera de calm şi lentoare pe care o întâlnim şi în acest fragment din *Cum negustorii din Constantinopol:* „Aprinde-ți pipa şi aşază-ți *jețul* / *La gura sobei* cum o cere uzul; / *Citeşte* cartea ce îți cade-n mână."

La nivelul *vocabularului poetic* deosebirile dintre versurile gazelului şi cele ale terținelor sunt radicale. Există aici, în alegerea cuvintelor menite să-i exprime gândurile, un alt aspect al *adecvării prozodice*. Vocabularul elevat, dar rece în transmiterea unei idei filosofice conferă poeziei *De vorbiți mă fac că n-aud* statutul de „artă poetică" lipsită de fiorul liric specific eminescian. În schimb, în terținele din *Cum negustorii din Constantinopol* Eminescu recurge la un limbaj colorat, din care nu lipsesc termenii regionali (trampă, cit, a sumuța, hurmuz) care se asociază altora, arhaici, (efendi, popol) cu scopul de a sugera o lume îndepărtată temporal, cu atmosferă de bazar oriental.

---

[19] „Mă-ngână cântul unei dulci evlavii" (v. II, *Când însuşi glasul*); „Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri" (v. VII, *Trecut-au anii...*); „Pătrunde luna, înălbind păreții" (v. IV, *Veneția*); „Ai noştri tineri la Paris învață" (v. I, *Ai noştri tineri*).

Dar, dincolo de reuşitele stilistice, imposibil de realizat instantaneu, cum crede Perpessicius, este pusă în valoare ideea *artei ca marfă*, pe care Eminescu o tratase, sub altă formă, în C*ugetările sărmanului Dionis*[20] şi care va reveni, în 1881, tot în registrul grav al viziunii pesimiste, în *Scrisoarea II.*[21]

De data aceasta, însă, tonul este altul. Eminescu acceptă bucuros comparaţiile cu mărfurile ieftine, viu colorate („Dactilu-i cit, troheele sunt stambe”), pentru ca în final *cartea sa*, ipotetic existentă, să-şi releve adevărata valoare („Şi vezi de nu-i mărgăritar hurmuzul”).

Oricum, între *artele poetice* eminesciene, *Cum negustorii din Constantinopol* face notă aparte în primul rând datorită *viziunii optimiste* care a generat-o.

* * *

Sonetul *Iambul* se află redactat în două manuscrise datând din (cca.) 1878, corespunzând perioadei bucureştene de creaţie: A. 2268, 33 şi B. 2259, 330.[22] L. Gáldi emite ipoteza că sonetul respectiv nu este străin de epigrama *Der Jamb* scrisă de A. W. Schlegel[23], pe care Eminescu o cunoştea, fără îndoială.

Există aici o înţelegere mai profundă a poeziei, căci autorul nu se mai referă la aspectele exterioare ale versului, chiar bine individualizate („Dactilu-i cit, troheele sunt stambe”)[24], ci la însuşi procesul de creaţie. El ascunde numeroase

[20] Cităm *versurile finale*: „De-oi petrece-ncă cu mâţe şi cu purici şi cu luna, / Ori de nu – cui ce-i aduce? – Poezie – sărăcie!“

[21] De data aceasta *versurile de început* conţin ideea: „De ce pana mea rămâne în cerneală, mă întrebi? / De ce ritmul nu m-abate cu ispita-i de la trebi? / De ce dorm, îngrămădite între galbenele file, / Iambii suitori, troheii, săltăreţele dactile? / Dacă nu ştiai problema astei vieţi cu care lupt, / Ai vedea că am cuvinte pana chiar să o fi rupt.“

[22] Cf. *Opere, V*, p. 365.

[23] Ladislau Gáldi, *Introducere în istoria versului românesc*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, p. 234.

[24] Că Eminescu nu s-a referit la *ritmuri*, cum crede Perpessicius, ne-o demonstrează versul VIII, care urmează acestuia: „Şi-i diamant *peonul*,

taine pe care Eminescu le împărtăşeşte cu bucuria sacerdotului trimis să lumineze oamenilor misterele creației. Atitudinea ca atare l-a determinat pe Petru Creția să caracterizeze această poezie „un sonet desăvârşit”[25], aducând argumente definitorii în acest sens: „*Iambul* este poezia unui meşteşugar în veche luptă cu forma („De mult mă lupt cătând în vers măsura”), dar a unui meşteşugar fericit de izbândă, fericit de o cadență care i se potriveşte în orice are de spus, fie de ură, fie de iubire, în plenitudinea lor, puternică sau blândă.”[26]

În *Iambul* se face elogiul ritmului denumit astfel:

I. De mult mă lupt cătând în vers măsura,
v– v– v– v– v–v 11/a
II. Ce plină e ca toamna mierea-n faguri,
v–vv v–v –v –v 11/b
III. Ca s-o aştern frumos în lungi şiraguri,
vvv– v– v– v–v 11/b
IV. Ce fără piedici trec sunând cezura.
v–v –v – v– v–v 11/a
V. Ce aspru mişcă pânza de la steaguri
–vv –v –v vv–v 11/b
VI. Trezind în suflet patima şi ura,
v– v–v –vv v–v 11/a
VII. Dar iar cu dulce glas îți imple gura
v– v–v– v–v –v 11/a
VIII. Atunci când Amor timid trece praguri!
v– v–v –v –v –v 11/b
IX. De l-am aflat la noi a spune n-o pot;
vvv– v– v–v –v 11/c
X. De poți s-auzi în el al undei şopot,
v– v– v– v–v –v 11/c
XI. De e al lui cu drept acest preambul –
v– v– v– v– v–v 11/d

îndrăznețul“. În versificația românească *nu există un ritm peonic, ci numai celula ritmică peonică, denumită I, II, III, şi IV, după poziția accentului.*

[25] Petru Creția, *op. cit.*, p. 259.

[26] *Loc. cit.*

XII. Aceste toate singur nu le judec...
v–v –v –v –v –v 11/e
XIII. Dar versul cel mai plin, mai blând şi pudic,
v–v –v– / v– v–v 11/e
XIV. Puternic iar – de-o vrea – e pururi iambul.[27]
v–v– / v– / v–v –v 11/d

Primele două versuri conțin aluzii la munca de creație şi la efortul permanent pe care aceasta îl implică. Strofa, în ansamblul ei, se prezintă ca un corolar al acestei munci. Rezultă „versul miracol, în care celulele ritmice cunosc structura şi armonia fagurilor de miere. Cu cât ordinea interioară este mai riguroasă şi cu cât muzicalitatea versului este mai mare, cu atât cezura se face mai puțin simțită."[28]

Rimele primului catren sunt expresive în cel mai înalt grad, căci – practic – rezumă conținutul versurilor respective. Dacă „măsura" (în v. I) şi „cezura" (în v. IV) exprimă realități prozodice precise, „faguri" şi „şiraguri" (în v. II şi III) sunt termeni cu sens figurat. *Fagurii* simbolizează celulele ritmice, iar *şiragurile* obținute din ordonarea acestora sunt, de fapt, versurile înseşi.

Celălalt catren îndreaptă atenția într-o altă direcție, căci, de această dată, Eminescu vizează *tematica sonetului*. E drept, poetul îi recunoaşte *ritmului iambic* capacități multiple, putând să trezească în suflet „patima" şi „ura", dar în egală măsură satira şi sarcasmul (în spiritul conferit inițial *iambilor* în versificația greacă). Făcând aluzie la sonetul italian, care impune endecasilabul iambic, Eminescu îi atribuie acestuia *rolul decisiv în exprimarea sentimentului erotic*. „Atunci când Amor timid trece praguri" nu este un vers realizat sub aspect ritmic,[29] dar el amplifică ideea conținută de versul anterior. Acum se prefigurează ipoteza conform căreia poezia

[27] *Opere, IV*, p. 356.
[28] Adrian Voica, *Etape în afirmarea sonetului românesc*, Editura Universității „Al. I. Cuza", Iaşi, 1996, p. 97.
[29] Precedate de conjuncția *când* (care are valoare, în schema ritmică, de silabă neaccentuată), cuvintele „Amor" şi „timid" nu contribuie la păstrarea ritmului iambic în vers decât dacă au ictusul pe prima silabă.

erotică este sublimată în sonet în forma sa cea mai pură („Dar iar cu dulce glas îți imple gura”).

Eminescu n-a publicat în timpul vieții decât sonete axate pe această temă. Chiar dacă a scris şi sonete satirice – unele reuşite – ele *au rămas în manuscris* – ceea ce dovedeşte că autorul a meditat îndelung la *adecvarea prozodică*.[30] În acest caz, *atitudinea față de propria-i creație se dovedeşte mai importantă decât creația însăşi*. O spune destul de limpede. Iambul poate fi „blând”, „pudic”, dar şi „puternic”. Afirmația „de-o vrea”, pusă între cezuri, la această ultimă calitate se referă. Aşadar, deşi îi recunoaşte iambului numeroase calități, subconştientul eminescian le selectează, păstrându-le numai pe acelea a căror adecvare prozodică a fost verificată în timp (nu numai în propria creație, ci în marile literaturi ale lumii).

„Sonetul desăvârşit” la care se referea Petru Creția are numeroase imperfecțiuni ritmice. Astfel, în ultimul vers din al doilea catren, cuvintele „Ámor” şi „tímid” sunt accentuate pe prima silabă, singura motivație fiind păstrarea în context a *ritmului iambic*.

Aşa cum se întâmplă în sonetul clasic, *terțetele* aduc o idee nouă (sau mai multe), față de catrene. În *Iambul*, prima dintre ele este o „afirmație voalată, uşor ambiguă, referitoare la sursele posibile ale sonetului eminescian.”[31] Cert este că influența modelului italian (prin germanul August von Platen) datează din epoca vieneză, dar nu trebuie să ignorăm nici faptul că Gheorghe Asachi era deja, la această dată, autorul unor sonete de factură petrarchistă.

Finalul poeziei echivalează cu un nou elogiu adus *iambului*, ale cărui virtuți Eminescu le-a verificat în sonete cu

---

[30] *Scrisorile*, de pildă, nu sunt scrise în *ritm iambic*, deşi *ironia* şi *sarcasmul* caracterizează numeroase pagini. Preferând *ritmul trohaic*, Eminescu lasă să se înțeleagă că *ritmul iambic* are, în lirica lui, alte conotații.

[31] Adrian Voica, *Etape în afirmarea sonetului românesc*, Editura Universității „Al. I. Cuza“, Iaşi, 1996, p. 98.

tematică diversă, din care a reținut, însă, ca realizate formal, numai pe cele erotice.

În comparație cu rimele acestui sonet, îndelung căutate, unele absolut noi („n-o pot/şopot”, „preambul/iambul”), *ritmul* are câteva nereuşite notabile. (Paradoxal, ele sunt legate – parțial – tocmai de aceste rime!) Dintr-o altă perspectivă, aşadar, cu aceeaşi dreptate s-ar putea vorbi despre *experimentul ritmic* încercat aici de autor. Căci prea multe cuvinte (ori sintagme) sunt altfel accentuate decât în limba vorbită („Ámor”, „tímid”, „n-ó pot”, „preámbul”). S-ar putea spune, prin urmare, că *ritmul iambic* favorizează în poezie dislocările accentuale, mai ales când acesta se aplică rimelor.

* * *

Efervescența poeziilor cu formă fixă într-o perioadă relativ scurtă a creativității eminesciene este un indiciu sigur al rapidității cu care poetul şi-a însuşit diferitele „coduri lirice”, precum şi finalitatea acestora.

De la transcrierea în registru poetic a unei idei filosofice (*De vorbiți mă fac că n-aud*), până la conştiința că *arta*, oricât ar exprima individualitatea cuiva, se adresează celorlalți, fiind considerată „marfă” (*Cum negustorii din Constantinopol*), se trece, în *Iambul*, la considerații mult mai rafinate, privind virtuțile unui ritm prețuit deopotrivă de antici şi moderni.

Forme cu apostrof în poezia lui Eminescu

N. GEORGESCU

Se dedică lui Adrian Voica – Pro amicitia

Încercând să sintetizăm ca pentru o conferință universitară demersurile noastre ziaristice şi revuistice din ultimii doi ani[1], în speranța susținerii unui dialog pe tema editării lui Eminescu azi cu cei avizați, reținem următoarele trepte ale informației culese de-a lungul timpului.

În raportul lui Titu Maiorescu din 8 aprilie 1880, intitulat *Chestiunea ortografică în Academia română* şi publicat în „Convorbiri literare", nu se vorbeşte despre apostrof, dar finalul se încheie astfel: „Spre a vă da un exemplu practic pentru înfățişarea ce ar avea scrierea română după această ortografie, am onoarea a vă alătura o transcriere conformă cu regulile aici stabilite. Este *Cântecul gintei latine,* ce l-am transcris, cântat de acel poet şi coleg al nostru, căruia natura pare a-i fi dat menirea de a înfățişa generațiunilor contimporane toată frumusețea eufonică a limbei noastre materne." [2]

Mai înainte de a relua câteva pasaje din poemul transcris ca probă, cităm din nota redacției la acest raport: „O dată cu

---

[1] Vezi N. Georgescu: *Arta de a scrie*, în *Bucovina literară*, Suceava, anul XI (2001), Nr. 2-3, mart.-apr., p. 24-25 (Cronica limbii); nr. 4-5; nr. 6-7; nr. 8-9; nr. 10-11 (continuă). Vezi, de asemenea, N. Georgescu: *Cum l-aş edita pe Eminescu*, în *Tribuna învățământului, Săptămânal de informație, opinie şi cultură pedagogică,* Bucureşti, Anul LI (2001), nr. 602, sept. 15-21, 15 (rubrică săptămânală; continuă). Vezi şi conf. univ. dr. N. Georgescu: *Eminescu. Prefață la o ediție nepublicată* în vol. *Comunicările Hyperion, Filologie, 10,* Volum coordonat de Dim. Păcurariu, Editura Hyperion, Bucureşti, 2001.

[2] T. Maiorescu: *Raport asupra noului proiect de ortografie română,* în *Convorbiri literare,* Iaşi, 15 aprilie 1880, p. 65-74.

reintrarea d-lor Alecsandri şi Maiorescu în sânul Academiei, după invitarea însăşi a Academiei, era firesc ca cestiunea scrierii române să fie din nou dezbătută în acest Institut de cultură naţională...*”* [3] Rezultă, şi de aici, rolul foarte important al lui Vasile Alecsandri în stabilirea normelor ortografice la Academie. De altfel, din referatele şedinţelor putem defini acest rol: poetul ia cuvântul la fiecare chestiune spunându-şi punctul de vedere. Atragem atenţia că implicarea lui Alecsandri în stabilirea normelor ortografice ale limbii române a dus şi la organizarea interioară a poeziei sale în conformitate cu aceste norme. Cu alte cuvinte, el pune în practică, exemplifică norma scrierii cu poezia proprie. Insistăm: scrie (publică) poezii pentru a ilustra scrierea. În consecinţă, cu atât mai dificil mi se pare să-l scoţi pe Alecsandri din sistemul de coordonate ale timpului său – cu cât şi le asumă voluntar.

Reformele ortografice succesive prin care poezia sa a fost de fiecare dată „modernizată” au fost tot atâtea ştergeri ale urmelor propriei voinţe (autoriale) privind tipărirea (editarea) poeziei sale. Este un lucru destul de grav şi ne poate da de gândit. Pentru că în materialul de faţă urmărim doar chestiunea apostrofului, alegem din *Cântecul gintei latine* exemple cu apostrof strâns şi larg:

Latina gintă e regină
Într’ale lumei ginte mari.
Ea poartă’n frunte-o stea divină
Lucind prin timpii seculari.

Menirea ei tot înainte
Măreţ îndreaptă paşii sei:
Ea merge’n capul altei ginte,
Vărsând lumina ’n urma ei.

Întrebarea se pune de la sine: de ce *merge’n*, cu apostrof strâns, dar *lumina ’n*, cu apostrof larg? (Termenii *strâns* şi *larg* sunt adaptaţi ad hoc; nu există o terminologie pentru că, după ştiinţa noastră, asemenea lucruri nu s-au discutat

[3] Red. Cestiunea ortografică în Academia română, *Loc. cit.*, p. 64.

până acum. Prin *apostrof strâns* se înțelege, tipografic vorbind, semnul fără spațiu, iar prin *apostrof larg*, semnul separat prin spațiul tipografic al unui alt semn, sau prin *blanc*). Evident, spațiul grafic sugerează pauză în rostire/recitare. Anticipând concluziile noastre finale (din necesități de spațiu), vom spune că pauza implică intonație specială, deci accentuare în vers a cuvântului. În cazul dat, *vărsând lumina 'n urma ei*, şi articularea termenului (şi virgula după versul anterior) concură la aceeaşi evidențiere în vers a cuvântului *lumina*.

În celelalte strofe ale poeziei predomină apostroful cu blanc. Sunt, însă, şi câteva grafii unde blancul este redus la jumătate, spațiul apostrofului cerând rostirea împreună a cuvintelor în contact dar nu în formă sudată. Acest apostrof median, destul de des la Eminescu, este mai greu de înțeles şi restituit. Foarte evidente sunt însă cele două arătate: apostroful strâns şi cel larg.

Câteva mostre de apostrof din poemul *10 Mai 1881*, de acelaşi Vasile Alecsandri, publicat în „Convorbiri literare", 15 mai 1881:

Frumos, sublim spectacol e'n fața omenirii
Când un popor se 'ntoarce din marginea pieirii (...)
Şi 'n foc redobândeşte a lui neatârnare.
În viața mea avut' am un dor ş'un vis de-acele (...)
Ai re 'nviat puternic (...)

De asemenea, din poemul *Poclonul lui Peneş*, publicat în acelaşi loc:

Noaptea-i neagră'n jurul meu (...)
Dar nimic nu luce 'n zare (...)
Peneş cugetă şi zice:
„Ce minune de odor
Să duc țării când de-aice
M'oiu întoarce 'nvingător?"
Peneş om de omenie
Sare'n Plevna dintr'un zbor
Şi apucă 'n bărbăție

Tunul cel mai tunător.

Putem alege şi exemple din alţi poeţi. Iată o strofă din *Păcatul* de Al. Vlahuţă („Convorbiri literare", 1 aprilie 1881, p. 40):

Şi vreţi ca astăzi omul să nu păcătuiască,
Când grijile 'l apasă, nevoile 'l muncesc,
Când el se vede'n lume menit să pătimească,
Când relele'l frământă, – şi poftele'l robesc!

(în ultimul vers cele două apostrofuri sunt *medii*, şi este posibil să avem indicaţia că în vecinătatea lui *l/r* conjuncţia nu se sudează). Iată câteva versuri populare publicate în „Convorbiri literare":

Păsărica cântă 'n earbă,
Trece badea nu mă'ntreabă
(*C. L.*, 15 sept. 1881, p. 227)
Sprincenele-i umblă'n vânt
Ochii mă bagă 'n pământ
(*C. L.*, aug. 1881, p. 198; primul apostrof este *mediu*).

Aceasta este realitatea textului, cum se spune. În poezia eminesciană ne vom întâlni cu foarte multe situaţii similare. Mai mult, pentru că vocabularul lui Eminescu este mai cuprinzător, metafora sa mai amplă, ritmurile mai complexe – cele trei forme de apostrof vor fi mult mai frecvente decât la Alecsandri ori la alţi poeţi contemporani. Desigur, fiecare caz în parte necesită o analiză specială. Apostroful eminescian nu înseamnă numai căderea unei vocale, ci şi natura atingerii cuvintelor, formele conjuncte sau disjuncte. *Apostroful larg* arată, cum se poate vedea şi din exemplele de mai sus, căderea unei vocale dar menţinerea, totuşi, a pauzei între cuvinte, adică formele disjuncte se păstrează chiar dacă ritmul sau situaţia gramaticală cere eliziunea.

Această pauză specială nu are reguli ci se face strict după voinţa autorului, după ce anume vrea el să comunice. Este preponderent o notaţie paragramaticală – şi nu credem că ţine de scrisul propriu-zis ci mai degrabă de scrierea propriu-zisă a poeziei.

În cazul special al lui Eminescu, pauzele pentru apostrof nu sunt vizibile (sau sunt foarte greu detectabile) în manuscrise. Aranjarea textului în tipar ține preponderent de distribuirea (ultimă) a acestor pauze. Mai mult chiar: comparând cele două tipăriri ale *Scrisorii III*, cea din „Convorbiri literare”, 1 mai 1881, şi cea din „Timpul”, 10 mai 1881, observăm diferențe în privința apostrofului, ceea ce este un indiciu cât se poate de clar că poetul a revenit schimbând retorica poemului în câteva locuri. În rândul editorilor lui Eminescu, de la Titu Maiorescu până la Perpessicius, observăm că de departe cele mai „litigioase” diferențe dintre ei se referă la distribuirea acestor pauze. Practic, este o sarabandă de plinuri şi goluri pe acelaşi vers. Titu Maiorescu însuşi oscilează de la o ediție la alta, când mărind pauzele, când micşorându-le. Trebuie spus, totuşi, că cel de-al treilea apostrof, acela pe care l-am numit *mediu*, nu se regăseşte în ediții, ci doar în „Convorbiri literare”.

Acest sistem de notații, nicăieri teoretizat, a funcționat realmente, adică poeții l-au aplicat. Multe contexte îşi schimbă chiar sensul în funcție de pauza apostrofului. O categorie întreagă, aceea a verbelor de conjugarea I, confundă prezentul cu perfectul simplu dacă nu ținem cont de notația apostrofului. Eminescu, de pildă, are în „Almanahul România Jună”, pentru *Luceafărul*, vv. 29-30:

Şi pas cu pas pe urma ei
Alunecă'n odaie

Lipsa spațiului nu dă loc la pauză cerând forme conjuncte sudate cu accent pe *-ă* ca pentru perfect simplu. (Autorul acestor rânduri nu are pregătire lingvistică specială şi evită cât poate limbajul de specialitate în dorința expresă de a aplica faptele cultural, generic, nu specific). Perfectul simplu este, însă, un timp al realității: rezultă că steaua este aici, *pe urma ei*, reală. Dar este şi sus, pe cer: o dedublare pe care prezentul (*alunecă*) nu poate s-o explice.

Interesante mi se par următoarele două pasaje din discursul Cătălinei. Mai întâi strofa 237-240:

Luceşte c'un amor nespus
Durerea să-mi alunge,
Dar se înalţă tot mai sus
Ca să nu-l pot ajunge.

Peste numai câteva versuri, în strofa 245-248, textul este astfel:

De-aceea zilele îmi sunt
Pustii ca nişte stepe;
Dar nopţile 's de-un farmec sfânt
Ce nu 'l mai pot pricepe.

Este limpede că secvenţa *ca să nu-l pot* se recită sacadat (sunt monosilabe), cu accent uşor pe *pot* – iar secvenţa *ce nu 'l mai pot* cere accent prelungit pe *nu*, muzical chiar, ca pentru o uimire interioară. Acest accent este anticipat în versul anterior, unde *nopţile* înainte de pauză pentru apostrof se pronunţă distinct, cu sensul *nopţile, cât despre ele*. Sunt, repetăm notaţii paragramaticale, adevărate indicaţii de lectură/recitare; ţin de retorică, nu de scriere propriu-zisă.

Vorbeam despre schimbarea pauzei (apostrofului) de la „Convorbiri literare" la „Timpul" pentru *Scrisoarea III.* Doar un exemplu: „Convorbirile" au „*–Da 'mpărate!"* – „Timpul" are „*–Da'mpărate!"* Fără pauză, ca în „Timpul", Mircea este mai ferm, mai pregătit de confruntare; cu pauză, ca în „Convorbiri literare" (unele ediţii care-şi permit intruziuni grave în textul eminescian au chiar aşa: „*–Da, 'mpărate!*"), arată vorbă aşezată, bătrânească etc. În general tendinţa este aceasta: în „Timpul" Eminescu restrânge pauzele pentru a da dinamism, viteză discursului.

Mai vorbeam de oscilaţiile lui Maiorescu în privinţa pauzei pentru apostrof. Exemplul nostru este din *Scrisoarea III*, v. 21. „Convorbirile literare" şi „Timpul" au la fel: *Şi cum o privea Sultanul, ea se'ntunecă... dispare.* Maiorescu preia: *Şi cum o privea Sultanul, ea se 'ntunecă, dispare.*[4] Observăm

[4] *Poesii* de Mihail Eminescu / Ediţie de Titu Maiorescu/, Editura Librăriei Socec Comp., Bucureşti, 1884, p. 252.

că apostroful larg este completat cu virgula în locul celor trei puncte din „Convorbiri”–„Timpul”. Înțelegem că Maiorescu vrea să alinieze verbele *se întunecă, dispare* (ambele, la prezent).

Ne dăm, însă, seama că cele trei puncte din sursele prime atrăgeau atenția tocmai asupra timpului verbal: *se'ntunecă* este perfect simplu iar concordanța timpurilor (respectiv, prezentul care urmează) se rezolvă prin cele trei puncte. Scena este, astfel, dinamică: sultanul privește îndelung (imperfect, acțiune continuă) și dintr-o dată ea *se'ntunecă* (perfect simplu) și apoi dispare. Ei bine, după ediția a treia, Titu Maiorescu revine asupra versului: *ea se'ntunecă, dispare*.[5] Micșorează, așadar, spațiul – dar elimină în continuare punctele de suspensie; nu ne putem da seama care a fost intenția criticului în acest caz, dar se pare că el acceptă prezentul simplu. Dintre edițiile următoare, Perpessicius[6] are: *ea se 'ntunecă... dispare* (apostrof lung de la Maiorescu și trei puncte din sursele prime), ca și Botez[7] ori Ibrăileanu[8] (și Scorpan)[9] – în timp ce G. Bogdan-Duică[10] păstrează neschimbat textul din „Convorbiri” (același intervine, însă, în alte locuri, cum ar fi la v. 135, unde interpretează: *Și abia plecă bătrânul...,* ca pentru adverbul de mod *abia-abia*, ca să arate că Mircea merge greu).

Studiind cu atenție edițiile (din punctul de vedere al lui) avem temeiuri să credem că se ajunsese la o mare confuzie spre mijlocul secolului al XX-lea tocmai în privința

---

[5] *Idem*, Ed. a XI-a, 1913, p. 209.
[6] M. Eminescu: *Opere, vol. I,* Ediție critică de Perpessicius, Fundația Regală pentru literatură și artă, București, 1939, p. 242.
[7] Mihai Eminescu: *Poesii*. Ediție îngrijită de Constantin Botez, Editura Cultura Națională, București, p. 133.
[8] Mihai Eminescu: *Poezii*. Ediție alcătuită de G. Ibrăileanu, Editura „Naționala“ S. Ciornei, București, f. a., p. 155.
[9] M. Eminescu: *Poezii*. Ediție îngrijită de Gr. Scorpan. Ed. „Cartea Moldovei“ Ath. Gheorghiu, Iași, 1943, p. 132.
[10] M. Eminescu: *Poezii*. Publicate și adnotate de G. Bogdan-Duică, Ed. Cultura Națională, București, 1924, p. 143 (Exemplul următor, *ad locum*. Ca G. B.-D., și Ioan Scurtu, 1908.

spațiului de sprijin. Practic, fiecare editor „apostrofează” cum simte textul, cum şi-l recită interior. Astfel, reforma ortografică din 1953 vine oarecum ca o răsuflare uşurată în chestiune. Să nu uităm, însă, că această reformă (al cărui articol al doilea[11] înlocuieşte apostroful cu cratima) se face pentru scrierea comună; unul dintre scopurile ei imediate a fost dezanalfabetizarea. Scrierea poeziei, cu notațiile ei de retorică, a trebuit să fie coborâtă până la cea mai de jos treaptă a comunicării în virtutea unui aşa-zis principiu al unității (de fapt, al uniformității – care nu e departe de „uniformă”). Nu este de înțeles, teoretic vorbind, de ce era nevoie să fie netezit scrisul lui Eminescu – pentru ca nea „cutare” să ştie să facă cerere de intrare în colectivă? A fost, ca să rezonăm în cheia unui comentator actual al eminescianismului, o sacrificare a poetului – şi nu numai a lui: a întregii poezii româneşti. Pauzele în scris, aceste blancuri din jurul apostrofurilor, dau relief textului, sunt ca diezii şi bemolii poeziei, arată intonația. Desființarea lor duce la un text şters, la un basorelief lustruit. Şi, încă, să zicem că Eminescu „rezistă”; ce ne facem, însă, cu Alecsandri, care a scris pentru aceste pauze, care le-a calculat cu atâta „apparatus” ca un adevărat poet retor? Adusă la cratima lui 1953, poezia sa devine cu totul ştearsă; nu e de mirare că interesul pentru el a dispărut sau s-a diminuat atât de mult.

În privința lui Eminescu, este, poate, momentul să amintim că această campanie pentru apostrof, a noastră, a găsit un oarecare ecou. Într-adevăr, dl. prof. Gh. Bulgăr, după ce ne face onoarea de a ne cita în prefața la ediția d-sale[12] din

---

[11] Academia R.P.R. Institutul de Lingvistică din Bucureşti: *Îndreptar ortografic, ortoepic şi de punctuație* Ed. Academiei, /1959/. Norma nr. ă, la p. 5: „*Se înlocuieşte apostroful cu linioara, pentru a marca rostirea împreună a două sau mai multe cuvinte (s-a dus, m-a văzut, v-a scris, dusu-s-a, într-o zi, nu-s etc.).*“ *(cu explicații sumare la p. 3-135).*

[12] Mihai Eminescu: *Poezii. II.* Ediție îngrijită, prefață şi argument de Gh. Bulgăr. Editura Vestala, 1999, p. 9 („Argument“). Şerban Cioculescu revendică apostroful pentru poezia lui Eminescu, în *Scrisorile* sale către Perpessicius, (publicate mai întâi în *Caietele Eminescu,* apoi în volumul său

postumele eminesciene, aminteşte că şi regretatul Şerban Cioculescu cerea apostroful în poezia eminesciană. Mai mult: dl. prof. Gh. Bulgăr restituie apostroful pentru postumele eminesciene, fiind prima dată după reforma din 1953 când textul poetului capătă relief. Noi înşine am editat *Luceafărul* de M. Eminescu[13] într-o formulă sinoptică, arătând la subsolul textului pe care-l stabilim opțiunea fiecărui editor pentru apostrof (şi punctuație). Ediția întreagă a antumelor eminesciene, definitivată de bun timp, aşteaptă tiparul. Ni se par importante, însă, discuțiile de principiu privind editarea lui Eminescu. În ceea ce ne priveşte, după multe încercări, am ajuns la concluzia fermă că nu poate fi evitată chestiunea celor trei apostrofuri. A elimina apostroful strâns, redându-l cratimei, ar însemna exact a dezechilibra sistemul, adică a nu mai avea rațiune de a-l păstra nici pe cel larg. Cele patru situații ale scrisului eminescian sunt acestea: *apostrof larg, apostrof strâns, apostrof mediu, cratimă.* În edițiile actuale, toate patru se regăsesc doar sub o singură formă, aceea a *cratimei* lui 1953. Pentru a nu deranja, ca să zicem aşa, reforma ortografică, noi propunem o discutare specială, separată, a scrierii poeziei. Observăm că în ultimul timp poezia şi-a creat, deja, „alfabetul" ei, aşezarea ei în vers, accentele ei etc.: acest experimentalism contemporan este, întrucâtva, ecoul tendinței din epoca lui Eminescu de a separa scrisul poeziei de celelalte scrisuri.

În rest, acum sau mai târziu – dar cât de târziu? – dar cu prețul câtui dispreț din partea nepoților noştri? – *restituendum necesse est.*

Eminesciana, 1985). Deşi l-am apucat pe Şerban Cioculescu director la Biblioteca Academiei Române, n-am ştiut de aceste preocupări ale sale pentru restituirea apostrofului lui Eminescu. Personal am înțeles necesitatea apostrofului în poezia lui Eminescu după ani întregi de citiri comparate (confruntări) ale edițiilor sale şi ale „Convorbirilor literare".

[13] M. Eminescu: *Luceafărul*. Ediție critică de N. Georgescu, Ed. Floare albastră, 1999.

Apostrophe Forms in Eminescu's Poems
Summary

Concluding an enduring research of Eminescu's poetic text, the author of the article thinks that are to be distinguished three forms of apostrophe: crammed, medium and long. For sure, the use of these is linked to the expressive *reading* of the lines in which they appear – that is to explain the hardly noticeable differences, as those between the forms of *Scrisoarea III* from *Convorbiri literare* and *Timpul*.

The author pleads for preserving the apostrophe as in the original text in all editions that claim themselves *critical* and *scientific*. However, finally, the article is an invitation to debate and discussion among critics and publishers.

Trecut-au anii...

– perspectivă prozodică –

Teodora DIMA

Sonetul *Trecut-au anii...* de Mihai Eminescu este una din poeziile nepublicate de acesta în timpul vieții, dar apărută în ediția princeps din 1883.

Poezia este semnificativă atât prin sentimentele pe care le transmite, cât şi prin perfecțiunea expresiei, prin îmbinarea perfectă între ceea ce vrea să spună poetul şi modul în care realizează acest lucru. De altfel, sonetul este creația poetică în versuri care presupune existența unei armonii: cel care îl creează – având în vedere restricțiile formale – trebuie să impună lapidaritate expresiei, dar şi o mare putere evocatoare. În ceea ce priveşte compoziția sonetului, a modului în care versurile urmează linia ideilor poetice, L. Gáldi, făcând referire la sonetele din lirica universală, remarca asemănarea sonetului românesc cu cel italian. El stabileşte existența a două mari categorii: sonetul clasic („specific lui Petrarca, dar ilustrat şi de *noul clasicism baudelairean*") şi, contrapus acestuia, sonetul romantic, avându-i printre autori pe Lenau şi pe Ugo Foscolo.[1] La rândul său, sonetul romantic se împarte în: sonetul romantic propriu-zis şi sonetul romantic clasicizant. În aceste două subdiviziuni – considera L. Gáldi – putem încadra toate sonetele eminesciene.

Structura prozodică în sonetul *Trecut-au anii...* este următoarea:

---

[1] L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1964, p. 328.

I Trecut-au anii ca nouri lungi pe şesuri
v–v –v v– – v–v
II Şi niciodată n-or să vie iară,
vvv–v –v –v –v
III Căci nu mă-ncântă azi cum mă mişcară
v–vvv – vvv – v
IV Poveşti şi doine, ghicitori, eresuri,
v– v–v / vv – / v – v
V Ce fruntea-mi de copil o-înseninară,
v – v vv – vvv – v
VI Abia-nțelese, pline de-nțelesuri –
v – v – v / – v v v – v
VII Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri,
v – v –v – v – v – v
VIII O, ceas al tainei, asfințit de sară.
– / –v –v / vv– v – v
IX Să smulg un sunet din trecutul vieții,
v – v – v vv – v –v
X Să fac, o, suflet, ca din nou să tremuri
v – / – / – v / vv – v – v
XI Cu mâna mea în van pe liră lunec;
v – v – v – v – v –v
XII Pierdut e totu-n zarea tinereții
v – v – v – v vv – v
XIII Şi mută-i gura dulce-a altor vremuri,
v – v – v – v –v – v
XIV Iar timpul creşte-n urma mea...
mă-ntunec!
v – v – v – v – / v – v

G. Călinescu afirma despre acest sonet că „evocă o vreme fabuloasă, pierdută dincolo de pragul timpului nostru mişcător, în care copilăria îşi păstrează modul ei alb, prin nealterarea cu nici o iluzie de maturitate”[2] Analizată în „Opera lui M. Eminescu” în capitolul „Tehnica interioară”,

---

[2] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Editura Hyperion, Chişinău, 1993, p. 295.

„Durata sterilă şi dezindividualizarea”, poezia conține, *in nuce*, câteva teme şi motive esențiale ale creației eminesciene: trecerea ireparabilă a timpului, copilăria spațiu sacru al unei existențe intrată deja în eternitate, „moartea” lirei, distrugerea eului individual poetic şi, nu în ultimul rând, alunecarea lentă, o dată cu trecerea anilor, spre neant. Motivele tipice eminesciene sunt: „asfințitul de sară”, văzut, ca şi în *Luceafărul*, ca un „ceas al tainei”, lira-simbol a resorturilor interioare creative, „zarea tinereții”, „gura dulce” a vremurilor trecute.

Tonul general al poeziei este dat chiar din titlu: „trecut-au anii...” – defineşte acea stare de melancolie specific eminesciană la gândul trecerii timpului; prozodic, observăm accentuarea celei de a doua silabe a primului cuvânt, ceea ce determină o scădere în intensitate a timbrului silabei următoare, care conține şi diftongul „-au”. Prelungirea acesteia în pronunție impune ideea de trecere ireversibilă a timpului, însoțită de părerea de rău. În primul vers, accentuarea lui „-a” din cuvântul „anii” îi conferă acestuia expresivitate şi poate impune o cezură după acest termen; restul versului va trebui recitat mai rapid decât partea de început tocmai pentru a sugera trecerea în goană a anilor, asemenea „norilor lungi pe şesuri”. Comparația cu norii care îşi prelungesc umbrele pe pământ este, credem noi, una dintre cele mai sugestive, impunând ideea că, dispărând, anii nu mai lasă, în ființa umană, nici o urmă materială. Ideea aceasta, a dispersiei în spațiu şi timp, este mai clar exprimată în cel de-al doilea vers: anii „niciodată n-or să vie iară”, vers în care accentele pe silabele 4, 6, 8 şi 10 sunt în concordanță cu importanța pe care o atribuie poetul termenilor respectivi; plasarea inițială a adverbului „niciodată” atribuie acestui cuvânt un rol mai mare în definirea conținutului poetic. De asemenea, apariția termenului „azi” în versul al treilea, ca termen central, este semnificativă. El apare, prozodic, ca silabă independent accentuată, subliniindu-se astfel importanța lui „azi”, ca moment existențial, care opune două moduri diferite de percepție; unul al prezentului, marcat de primul verb: „nu mă-ncân-

tă”, verb la prezent, însoțit de negație, şi de un altul – al trecutului, sugerat de verbul „mă mişcară”. Versul următor conține o enumerație: termenii ei sunt despărțiți prin virgulă, ceea ce impune apariția cezurii. Ideea poetică este continuată în strofa următoare. Primele două versuri conțin o explicație a impactului pe care l-au avut „poveştile şi doinele, ghicitorile, eresurile” asupra copilului de altădată. „Fruntea” este aici un simbol al sufletului. Observăm că termeni şi expresii dintre cele mai obişnuite, cum sunt „a mişca” (sufletul, n. n.), „a însenina fruntea” capătă în contextul poeziei eminesciene rezonanță neobişnuită prin sensurile pe care le antrenează. Acelaşi lucru putem afirma şi despre: „abia-nțelese” şi „pline de-nțelesuri”. Poveştile şi doinele erau receptate în alt mod, care nu viza logica imediată a conținutului, ci una interioară, de profunzime. Ele erau percepute cu sufletul, şi nu mental. Acest sens este sugerat de opoziția care se stabileşte între termeni prin intermediul virgulei şi, implicit, a cezurii, care desparte versul în două părți aproape egale (5 şi 6 silabe). Linia de pauză de la sfârşitul celui de-al doilea vers stabileşte o dublă relație între sensurile lui şi cel de-al treilea vers: pe de o parte le unifică, dar în acelaşi timp le desparte. Aşadar, dacă nu ar fi existat acel timp trecut cufundat în fabulos şi anistoric, nu ar fi posibilă căderea în timpul prezent, echivalent cu un „azi” trist şi demitizat. Cele două momente sunt dependente unul de altul, dar opuse prin stările interioare pe care le antrenează. Prozodic, această legătură prin opoziție este marcată şi de rimă: „înțelesuri”/„împresuri”. Vocala „u”, închisă, care apare într-o silabă neaccentuată urmând uneia accentuate, impune o tonalitate joasă, aproape ca o şoaptă; acelaşi timbru apare şi în cuvântul „umbre”. Tonalitatea joasă este, din nou, un semn al melancoliei şi tristeții; exprimă o durere surdă, prelungită, o agonie sufletească. Trăirea intensă este vizibilă în exclamația: „O, ceas al tainei, asfințit de sară”. Prozodic, ea este marcată de prezența celulei independent accentuată, urmată de cezură: „O...”. Cele două cezuri din acest vers impun ideea de ruptură interioară sufletească, dată de forța trăirii.

Strofele a treia şi a patra funcţionează ca o concluzie la ideea poetică din primele două: ieşit din timpul ideal mitic, eul liric îşi trăieşte disoluţia cu durere, sugerată de exclamaţia din al doilea vers, întreruptă, din nou, de cezură. Aceeaşi semnificaţie, de moarte a resurselor interioare, o au şi versurile IX şi XI, în care accentele cad pe cuvintele „smulg" şi „van", datorită sensurilor multiple cumulate în ele: disperare şi durere, plus conştiinţă.

Ultima strofă impune o ruptură categorică şi definitivă între timpul trecut şi timpul prezent. Accentuarea cuvântului „totul" din primul vers este semnificativă, din punctul lui de vedere, cu tot ce există sau a existat vreodată. Realitatea prezentă este comparabilă cu agonia; fără acea „încântare" evocată în versurile anterioare, clipele devin egale ca intensitate şi fără valoare. Prozodic, această idee se materializează prin prezenţa ritmului iambic a dipodiilor trohaice din versurile XIII şi XIV:

„Şi mută-i gura dulce-a altor vremuri,
v – v –v –v –v –v
Iar timpul creşte-n urma mea ..."
v – v –v –v–

Simbolismul vocalic nu trebuie ignorat: predomină vocala închisă „-u", pentru a accentua impresia de închidere într-un timp ostil.

Cezura, marcată grafic prin cele trei puncte, desparte versul în două părţi egale. Aşa cum remarca A. Voica, „între exclamaţia «mă-ntunec» şi afirmaţia de la început: «Trecut-au anii...» se închide un întreg cerc existenţial, iar cezura mobilă atrage atenţia asupra lui"[3]. Cele trei puncte, precum şi prezenţa lui „-a" şi „-ea" din „urma mea" marchează alunecarea lentă şi definitivă în moarte.

Ritmul sunetului este iambic. Apariţia sub ictus, în majoritatea versurilor, a silabei 10 a endecasilabului, deci a penultimei susţine armonia interioară pe care numai un poet de talia lui Eminescu ar fi fost capabil să o realizeze. Aşa cum

[3] A. Voica, *Versificaţie eminesciană*, Editura Junimea, Iaşi, 1993, p. 57.

afirma G. Ibrăileanu, Eminescu a posedat „puterea adâncă de simțire, sentimentul unui misterios acord între cuvinte şi al unei misterioase corespondențe între sunete. Existau cuvinte şi sonorități unice, care să redea ceea ce a voit el – şi Eminescu le-a găsit”.[4]

„Sont passées les années...“
– perspective prosodique –
– résumé –

Le sonnet de Mihai Eminescu „Sont passées les années...” n’a pas été publié pendant la vie du poète, mais dans l’édition princeps de 1883.

Cet article représente une tentative de démontrer, à l’aide de la structure prosodique, que le sonnet est l’expression typique de la mélancolie éminescienne, de la tristesse produite par le temps qui passe sans revenir. L’auteur souligne que la poésie présente quelques thèmes et motifs spécifiques à l’œuvre éminescienne: le temps éphémère, l’enfance – l’espace sacré d’une existence éternelle, «la mort» de l’inspiration et de l’individualité poétiques.

La tonalité générale du sonnet est l’une des plus expressives: prédominent certains diphtongues et voyelles ouvertes dans les premières deux strophes („a”, „a”, „au” et „ea”) et closes (fermées) dans les deux dernières strophes („u” et „o”). C’est l’explication que le poète ressuscite la mémoire d’une enfance heureuse et la tonalité est sereine et, quand il exprime sa tristesse et inquiétude, la tonalité donnée par les voyelles est une de très graves.

[4] G. Ibrăileanu, *Studii literare 1*, Editura Minerva, Bucureşti, 1979, p. 413.

Când însuşi glasul…

– perspectivă prozodică –

Ramona GAMAN

În poezia cu formă fixă, mai mult decât în alte creaţii (lirice), racordarea discursului liric la constituenţii săi intrinseci, respectiv la ritm şi rimă, reprezintă o realitate care nu poate fi ignorată în compunerea tonalităţii de ansamblu.

Este cunoscută preocuparea lui Eminescu pentru sonet, dar nu de fiecare dată recunoscută; de exemplu, Perpessicius minimalizează valoarea sonetului, văzând în acesta doar un pretext sau un prilej pentru împlinirea setei de perfecţiune a poetului: „...sonetul a fost la Eminescu una din preocupările juneţii, şi dacă a ajuns la câteva din cele mai şlefuite realizări a fost numai pentru că, mai mult ca în alte specii, aici a putut să-şi exercite nesaţul său de perfecţie.” [1]

Lucrarea de faţă îşi propune să complinească această perspectivă reducţionistă, arătând că în sonetul *Când însuşi glasul…* „nobleţea ritmului, melancolia inspiraţiei şi muzica extraordinară a cuvintelor se unesc pentru a face din acest poem un fel de model al genului“[2] după cum remarca Alain Guillermou.

Publicat în revista „Convorbiri literare”, XIII, nr.7 din 1 octombrie 1879, sonetul *Când însuşi glasul…* este considerat a fi ultimul din tripticul din care mai fac parte *Afară-i toamnă…* şi *Sunt ani la mijloc…* percepute ca o „unitate

---

[1] M. Eminescu, *Opere , II, Poezii tipărite în timpul vieţii***,** Ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1943, p. l 13.

[2] Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu***,** Editura Junimea, Iaşi, 1977, pp. 273- 274.

psihologică"[3] cu numeroase rădăcini în biografia mai nouă sau mai veche a poetului. Alain Guillermou vorbeşte de „un poem de inspirație «veroniană»"[4] iar Petru Creția atrage atenția că „Toate acestea, [...], sunt scoase din viață, sunt pentru Veronica. Spun asta – afirma eminescologul citat –pentru toți cei care vor să înțeleagă ce este poezia, să măsoare depărtarea dintre Veronica de cândva, dintr-o viață, şi ființa imaterială şi fără nume care trăieşte din cuvinte, din cadențe şi din ecouri de cuvinte, în acestea şi în alte multe versuri fără moarte."[5]

Relația indisolubilă între ceea ce exprimă poetul şi modul în care o face sperăm să devină o evidență în urma analizei pe care o întreprindem pe coordonatele stilistică şi prozodică, ale căror date sunt prezentate în rândurile următoare:

I. Când însuşi glasul gândurilor tace,
U-U -U -UUU -U 11 a
II. Mă-ngână cântul unei dulci evlavii –
U-U -U UU- U-U 11 b
III. Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei ?
U- U- / U-U UU-U 11 b
IV. Din neguri reci plutind te vei desface?
U-U U- UUU-U 11 a
V. Puterea nopții blând însenina-vei
U-U -U – UUU-U 11b
VI. Cu ochii mari şi purtători de pace?
U-U- UUU- U-U 11 a
VII. Răsai din umbra vremilor încoace,
U- U-U -UU U-U 11 a
VIII. Ca să te văd venind – ca-n vis, aşa vii!
UUU- U- / U- / U-U 11 b
IX. Cobori încet... aproape, mai aproape,
U- U- / U-U / UU-U 11 e

[3] Perpessicius, *op. cit.*, p. 143.
[4] Alain Guillermou, *op. cit.*, p. 276.
[5] M. Eminescu, *Constelația Luceafărului Sonetele – Scrisorile, Editate şi comentate de Petru Creția*, Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 174.

X. Te pleacă iar zâmbind peste-a mea faţă,
U-U U- UU- -U 11 d
XI. A ta iubire c-un suspin arat-o,
U- U-U UU- UU- 11 e
XII. Cu geana ta m-atinge pe pleoape,
U-U- U-U UU-U 11 e
XIII. Să simt fiorii strângerii în braţe –
U- U-U -UU U-U 11 d
XIV. Pe veci pierduto, vecinic adorato!
U- U-U / -U UU-U 11 e

Tema lirică a poetului chemându-şi iubita, tratată cu un anumit dramatism (dovada fiind şirul întrebărilor şi exclamărilor) este prilej pentru „jocul” eminescian al alternanţei între vis şi viaţă, viaţa realizând, într-un mod neaşteptat şi crud totodată, experienţa sugerată de vis.

Tăcerea deplină confirmată în primul vers este condiţia necesară şi suficientă pentru ca pe retina conştiinţei să fie proiectată amintirea iubitei. Este interesant de urmărit cât de complexă este relaţia (structurată pe principiul cauză-efect) gând-cânt; ea se întregeşte numai prin suma semnificaţiilor relevată pe mai multe planuri: semantic, fonetic, prozodic.

Semantic, se sugerează că amintirea iubitei unice nu poate fi proiectată decât în acest cadru al tăcerii gândului, al eliberării conştiinţei; absenţa gândului implică prezenţa cântului. Selectarea verbului „a îngâna”, care face ca apariţia cântului (amintirii) să fie percepută ca ecoul gândului este completată prin eufonia pe care o presupune îmbinarea de sunete: cânt-gând. Nici la nivel prozodic nu rămâne nemarcată această pereche, această oglindă, pentru că structura emistihului A se regăseşte fără nici o modificare în prima parte a versului următor, într-o simetrie perfectă:

I. Când însuşi glasul gândurilor tace,
U-U -U -UUU -U
II. Mă-ngână cântul unei dulci evlavii –
U-U -U UU- U-U

Se poate vorbi de două voci ale conştiinţei poetice, simbolic înfăţişată ca un Ianus; faţa întoarsă spre exterior

devine pasivă pentru a lăsa feței întoarse spre interior să se manifeste.

Interesant de urmărit este faptul că distanța dintre momentul trăirii şi momentul amintirii comportă la Eminescu nu detaşare, nu diminuare a sentimentului, ci elevarea lui. În sprijinul acestei afirmații vine cuvântul de rimă din al doilea vers – „evlavii" – care poartă întreaga încărcătură emoțională a stilului, sacralizând iubirea. Pe veci pierdută se află aici iubita, nu însă şi iubirea care a rămas ca o muzică sfântă. Se poate vorbi, în termenii fenomenologiei, de reducție eidetică fenomenul individual este supus abstractizării, iubirea (~*eidos*) devine aici principiu. Amfibrahul (U- U), neutru din punct de vedere prozodic, reliefează prin structura cuvântului „evlavii" neindividualizarea fizionomică şi psihică a femeii, referentul termenului religios folosit în text.

Prezența a două niveluri ale conştiinței în primele două versuri, unul care pregăteşte retrospecția şi altul care o înfăptuieşte, este întărită şi la nivel fonetic unde constatăm o minimă deschidere de la primul la al doilea vers. Dacă în primul endecasilab alăturarea vocalelor închise „u" şi „î" conturează momentul unui prezent apăsător, în al doilea vers apare vocala „a" care, mai deschisă fiind, prin actualizarea planului amintirii atenuează greutatea trăirii.

Nu este de neglijat nici simbolismul consonantic; oclusivele nazale „n" şi „m" întrețin muzica monotonă a unei iubiri din care n-a mai rămas decât reprezentarea mentală. De altfel, Garabet Ibrăileanu remarca faptul că „n" şi „m" sunt consoanele cele mai muzicale ale limbii (singurele care sună metalic) în combinație cu alte consoane.[6]

Rezultatul întoarcerii virtuale în trecut este dorința poetului de a converti absența în prezență. Semnul acesteia din urmă ar fi dialogul care însă eşuează. Întrebările poetului, trei la număr, rămân în plan textual fără răspuns însă inserția

---

[6] G. Ibrăileanu, *Eminescu: Note asupra versului*, în *Opere, vol. 3*, Ediție critică de Rodica Rotaru şi Al. Piru, Prefață de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p. 321.

lor nu este lipsită de consecințe, rolul fiind acela de a însufleți, de a dinamiza. Această dinamizare, care se vrea o soluție pentru îndepărtarea singurătății, este relevată şi prin alăturarea perechii „te chem – chemare". Verbul şi substantivul dezvoltat din aceeaşi rădăcină presupun schimbarea perspectivei *dinamic – static,* determinantă în procesul semnificării. Dumitru Irimia remarca faptul că „Infinitivul lung este un *prezent permanent* (s.n.), circumstanța determinantă în procesul de sensibilizare a imaginii prin suprapunerea celor două timpuri ale constituirii semnificației (al creației şi al re-creației prin lectură)."[7] Astfel, eventualele limite temporale presupuse de sfera semantică a termenilor sunt dizolvate.

De asemenea, forma de dativ „chemarea-mi" reflectă în planul expresiei constituirea eului liric într-un nucleu de iradiere semantică în jurul căruia se rotesc componente ale lumii externe şi, în primul rând, ființa iubită (Nu se poate trece cu vederea nici faptul că poetul dezvoltă în limbaj poetic particularități ale limbii; elementele transformă în realitate expresiv-poetică valențe ascunse în existența şi esența sonoră a lui „i" ultrascurt); se creează premisele unui dialog virtual susținut de corespondența pronumelui de persoana a doua din emistihul A cu adjectivul pronominal de persoana întâi din emistihul B – „mi". Nu lipsit de importanță este faptul că cezura impune partajarea inegală (firesc!) a endecasilabului, primul emistih numărând doar patru silabe. Raportul de patru silabe la şapte în emistihul B reliefează dominarea iubitei (persoana a doua a verbului confirmă) atotprezența în sfera eului poetic.

Distanța dintre prezentul trist şi trecutul râvnit este marcată şi prin imensitatea dublu determinată din sintagmele „neguri reci" şi „puterea nopții", simboluri ale trecutului. Interesant de remarcat este faptul că, la nivel prozodic, acest trecut plat este revigorat prin posibilitatea ca din orizontul său să se desfacă, plutind, iubita. Însemnele lingvistice referitoare

[7] Dumitru Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Editura Junimea, Iaşi, 1979, p. 53.

la ea sunt concentrate la finalul versului purtând şi de această dată încărcătura emoţională. Prozodic, apare mesomacrul (UUU-U) care nu reprezintă prin el însuşi o celulă ritmică expresivă, însă sintagmele „te vei desface” (UUU-U) şi „însenina-vei” (UUU-U) sunt marcate expresiv tocmai prin frecvenţa foarte redusă în acest poem. Lungimea celulei ritmice şi faptul că structurează în ambele cazuri cuvinte ce întregesc sfera care are ca referent iubita, sugerează caracterul oniric al reprezentării retrospective a trecutului convertit în amintire.

Nu întâmplător ni se pare faptul că silaba independentă accentuată pe care o structurează adverbul „blând” situat în miezul versului reliefează contrapunctic atmosfera glaciară a „puterii nopţii” pe de o parte şi face trecerea către momentul marcat textual prin verbul „însenina-vei”. Tot în poziţie centrală se află în versul anterior gerunziul „plutind” care include, semiotic vorbind, sememe ale adverbului prezent în următorul vers ce converg către conturarea unei atmosfere ireale, paralele.

În ceea ce priveşte cele două inversiuni „asculta-vei” – „însenina-vei”, ambele pe final de vers, autorul studiului *Etape în afirmarea sonetului românesc* remarca faptul că acestea nu sunt cerute numai din considerente prozodice, ci au un rol aparte şi în topica versului în care un singur element (un determinant) îşi păstrează ordinea gramaticală firească. Acestea poartă întreaga încărcătură emoţională a versurilor, iar verbul „a însenina” pune în lumină un motiv specific operei eminesciene: motivul razei.[8]

În versurile următoare, valoarea celulelor ritmice completează, individual şi pe ansamblu, semnificaţiile relevate în plan ideatic:

VII. Răsai din umbra vremilor încoace,
U- U-U -UU U-U

[8] Adrian Voica, *Etape în dezvoltarea sonetului românesc*, Editura Universităţii „Al. I. Cuza“, Iaşi, 1996, p. 34-35.

VIII. Ca să te văd venind – ca-n vis, aşa vii!
UUU- U- / U- / U-U

Se trece la o altă tonalitate, mai dură, mai puţin melancolică decât în versurile anterioare. Depăşind pragul discret al chemării prin indicativ – „te chem”, „te vei desface”, „însenina-vei” – invocarea prin imperativ în atmosfera calmă, de linişte este estompată prin situarea verbului în ambiguitatea oscilaţiei între indicativ şi imperativ: „Răsai din umbra vremilor încoace”. Semantica verbului intră în opoziţie cu „umbra” care se situează simetric cu adverbul „încoace”, de o parte şi de alta a substantivului „vremilor”; astfel se conturează un ax al cărui centru de greutate este termenul „vremi”. Ideea este accentuată prin faptul că substantivul „vremilor” structurează un dactil (-UU) care concentrează o mai mare energie informaţională decât a celulelor din jur, respectiv amfibrahul pe care îl structurează deopotrivă cei doi termeni simetrici (U-U -UU U-U).

Această apropiere a planului trecutului apare din ce în ce mai evidentă până la numirea explicită din primul endecasilab al primului terţet.

Se poate sesiza această ascensiune, dinspre adâncul trecutului către prezentul visului care se actualizează şi în structura prozodică. Caracterul ascendent al peonului IV („ca să te văd venind” UUU-) care deplasează perspectiva din trecutul amintirii în prezentul visului confirmă acest lucru. Un amestec de nerăbdare şi dorinţă face ca lucrurile să se precipite, iar acest aspect nu rămâne nemarcat la nivel prozodic. Cezura mobilă care fragmentează versul de două ori pune mai bine în evidenţă celulele ritmice (diverse) care dau modulul versului. Perturbarea ritmică intră în corespondenţă cu neliniştea, tulburarea eului liric pentru care visul devine acum unica realitate acceptată. Conştientizarea acestui fenomen este reliefată prin schimbarea de ton pe care am sesizat-o anterior.

Primul vers al celui dintâi terţet nu poate fi analizat decât în relaţie cu un cunoscut vers din *Luceafărul*. Ceea ce

acolo era „Cobori în jos, luceafăr blând” devine acum „Cobori încet... aproape, mai aproape”. În *Luceafărul,* confundarea imperativului în omonimia cu indicativul, pe lângă sugerarea unei intense trăiri interioare, asigură, sub aspect fonetic, o mai expresivă sonoritate, „dulce”, în relație intimă cu fondul semantic. Aceeaşi sugestie a unei profunde pasiuni lăuntrice dezvoltă omonimia imperativului cu indicativul în sonetul *Când însuşi glasul*... Repetarea adverbului („aproape, mai aproape”) situează comparativul de superioritate într-o perspectivă progresivă; imaginea devine sugestiv-dinamică, iar acest aspect este dublat la nivel prozodic: amfibrahul pe care îl structurează adverbul la gradul pozitiv („aproape” U-U) izolat şi, prin aceasta, accentuat de cezura mobilă se transformă în peon III, accentuând tehnic ideea progresiei.

În economia textului se remarcă faptul că, îndată ce conştiința visului devine unica realitate, spațiul poeziei este acaparat de acesta deoarece în acest cadru se schițează un succint ceremonial al iubirii. Conştiința visului în care se poate reface cuplul scindat este marcată de subconştientul creator la nivel prozodic. Iată, de exemplu, analiza dipodiilor iambice care apar în text, în număr de patru, permit o interpretare nuanțată. Dacă am opera numai cu partajări superficiale, am constata că o singură dată dipodia iambică legată individualizează o realitate negativă în raport cu eul poetic – „din neguri reci”. În rest, în celelalte trei cazuri, folosirea dipodiilor iambice vizează realități pozitive: „cu ochii mari” (U-U-), „te pleacă iar” (U-U-), „cu geana ta” (U-U-). Caracterul legat al celor două celule iambice sugerează caracterul sincopat, lipsit de armonie al relației dintre planul real şi cel mental la nivelul căruia mai poate fi posibilă întâlnirea cu iubita.

În ultimul vers, în care se constată lipsa verbului, s-ar putea vorbi de o aparentă dizarmonie între idee şi prozodie însă tocmai aceasta are rolul de a sublinia neîmplinirea, tulburarea poetului marcat de risipirea iluziei, de pierderea iremediabilă exprimată categoric printr-o propoziție exclamativă:

XIV. *Pe veci* pierduto, *vecinic* adorato!

Dacă sintactic se poate vorbi de o oarecare simetrie, prozodic nu se confirmă; însă tocmai această discrepanță susține ideea tulburării eului poetic. Conservarea africatei *č* din expresia fonetică a termenului *vecinic* menține transparenta legătură cu expresia *pe veci* din emistihul A, realizând astfel o relativă simetrie. Tot simetric din punct de vedere sintactic, dar antagonic din punct de vedere semantic sunt situați termenii „pierduto" vs. „adorato", dând versului o muzicalitate aparte care accentuează dramatismul poetului. Această aparență de sincronizare între sens şi formă poate fi explicată prin atmosfera aluzivă a unui trecut în care se cantonează poetul şi prezentul amorf dominat de iluzoria dobândire a unității primordiale pierdute.

Poate n-ar fi greşit să remarcăm faptul că în rima – de tipul abba/baab în catrene şi de tipul cde/cde în terțete, un aspect care conferă de altfel originalitate sonetului eminescian – numărul substantivelor este egal cu numărul verbelor, aspect care accentuează ideea echilibrului dinamic-static. Rima feminină preferată fără nici o excepție de poet conferă muzicalitate, cu atât mai mult cu cât vocala „a" este precumpănitoare, fiind singurul ictus admis în finalul endecasilabilor.

În loc de concluzie, am remarca faptul că şi în sonetul *Când însuşi glasul*... Eminescu reuşeşte nu să facă abstracție de conținutul noțional al unor termeni, forme sau construcții gramaticale, din succesiunea şi înlănțuirea cărora ar lua naştere ideea poetică, cât să contopească perfect fondul semantic în expresie, aşa încât latura exterioară (sau numai convențional exterioară), să ia asupra ei întreaga sarcină a constituirii semnificației poetice.

Când însuşi glasul…
Summary

Eminescu's sonnet *Când însuşi glasul…* illustrates the poet's preoccupation for the poetry with fixed form. In such category of poetry, more than in other lyric creations, the connection of the lyric discourse to its inner elements such as rhythm end rhyme is a reality that cannot be ignored.

The lyric theme of the poet who calls for his lover gives birth to the „game" of the alternation of life and dream. The lover's image is projected from the past into the present reality of dream as a sign of the poet's wish to convert the absence into presence. All this process involves certain emotional feelings, which find themselves into the prosodic structure of the poem. A certain rhythmic perturbation corresponds to the restlessness and anxiety proper to someone for whom the dream became the only accepted reality.

Eminescu is successful in this sonnet to combine perfectly the semantic content with the external aspect of expression.

Se bate miezul nopții...

– interpretare prozodică –

Brândușa Dumitrița P*LEȘCA*

I. Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă,
v-v -v -v // v-vv v-v
7A+7B / a
II. Și somnul, vameș vieții, nu vrea să-mi ieie vamă.
v-v / -v -v // -v v-v -v 7A+7B / a
III. Pe căi bătute-adesea vrea mintea să mă poarte,
v- v-v-v // – -v vv-v
7A+7B / b
IV. S-asamăn între-olaltă viață și cu moarte;
v-v -v-v // v-v vv-v
7A+7B / b
V. Ci cumpăna gândirii-mi și azi nu se mai schimbă,
v-vv v-v // v- -vv -v
7A+7B / c
VI. Căci între amândouă stă neclintita limbă.
vvvvv-v // – vv-v -v
7A+7B / c

Într-un eseu intitulat *„Nocturnul” în opera lui Eminescu*, Constantin Ciopraga scrie la un moment dat: „Eminescu n-a fost, ca poet al nopții, o apariție unică, însă a înscris în acest domeniu o atitudine irepetabilă. Se poate spune, *fără* exagerație, că poetul *Luceafărului* a stors mai toată esența temei. În orice caz, posteminescienii, romanticii întârziați de la sfârșitul veacului, precum și ceilalți zelatori ai constelațiilor inculcă versului de contemplație nocturnă o sonoritate

falsă, desuetă.”[1] În mod precumpănitor, noaptea este la Eminescu timpul reflecţiilor filosofice, al cugetărilor genetice, al anticipaţiei aneantizării. Noaptea instaurează un timp imaginar, cu o realitate ce-i este proprie şi care provoacă întruna ordinea mecanică şi succesivă a fenomenelor.

Între bogatele teme şi motive pe care le dezvoltă nocturnul eminescian se regăseşte, implicat direct, miezul nopţii, bătaia a douăsprezece ceasuri. Mihai Cimpoi numeşte miezul nopţii „punct mort al duratei”[2]. „Miezul nopţii este timpul întrerupt de veghe, este timpul ce moare născându-se într-un singur punct.”[3]

Poemul *Se bate miezul nopţii* rămâne unul care incită foarte mult la interpretare. Întâlnim aici îmbrăţişat un timp ideal. Nu este vorba de o dimensiune temporală concretă, ci de o cumpănă simbolică a timpului. Titlul *Se bate miezul nopţii*, pe care îl putem lua în considerare ca matrice a poemului, indică un timp punctual în mişcare, care pare că se răsfrânge asupra lui însuşi. Moment specific desfăşurării reveriilor romantice, „miezul nopţii este un punct zero, aflat între moarte şi viaţă, între stingerea unei zile şi naşterea alteia, un timp creat şi în acelaşi timp creator (valoare oferită de folosirea verbului la diateza reflexivă). Am spus aceasta deoarece „miezul nopţii” ar putea corespunde cu punctul originar al creaţiei, când suprapunerii limbilor ceasornicului îi corespunde o alta: cea dintre un timp punctual al creatorului, secvenţă a timpului ciclic, care e succesiune de viaţă şi de moarte, şi timpul creaţiei artistice. La „miezul nopţii” are loc autocrearea care pare că nu-l antrenează în nici un fel pe poet. De fapt, în întregul poem, adevăratul demiurg nu-şi manifestă vocaţia, el pare a fi un „manevrat”, determinat de forţe interioare, parcă mult mai puternice decât el („Vrea mintea să mă poarte”, „cumpăna gândirii şi azi nu se mai

[1] Constantin Ciopraga, *„Nocturnul” în opera lui Eminescu* în *Studii eminesciene*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965, p. 289.
[2] Mihai Cimpoi, *Narcis şi Hyperion*, Editura Junimea, Iaşi, 1994, p. 94.
[3] *Id.*, p. 94.

schimbă") şi exterioare („somnul, vameş vieţii, nu vrea să-mi ieie vamă").

Toate forţele puse în joc domină cu propria voinţă pe care şi-o impun aproape despotic. De altfel, din punct de vedere prozodic, verbul „a vrea" impune o silabă independentă accentuată (-) şi un troheu (-v) împreună cu negaţia „nu" („nu vrea").

Să reluăm totuşi poezia de la începutul ei pentru a o supune unei analize prozodice de substrat şi să vedem în ce măsură putem descoperi unele elemente ce ne-ar fi de folos pentru o înţelegere de profunzime a poemului.

În primul vers:

„Se bate miezul nopţii în clopotul de-aramă"
v-v -v -v v-vv v-v

structura fonetică a unor cuvinte conferă poemului încă de la început, rezonanţe metalice parcă, deosebite.

Garabet Ibrăileanu spunea că „n" şi „m" sunt „consoanele cele mai muzicale ale limbii (singurele care sună metalic), mai muzicale încă în combinaţie cu alte consoane"[4]. Sintagma „clopotul de-aramă" concentrează întreaga muzicalitate a versului: consoana „c" urmată de sonanta „l"; vibranta „r", flancată de vocala cea mai deschisă „a", pune în valoare întreaga sonoritate a cuvântului doar în vecinătatea consoanei „m", pentru ca vocala „a" din final (arama) să dea impresia de sunet spart care se disipează, se împrăştie în eter. Întreaga construcţie „clopotul de-aramă" rezonează, vibrează.

O altă sintagmă interesantă din punct de vedere prozodic, dar şi ideatic, este „miezul nopţii", cu o structură ritmică alcătuită din doi trohei ce sugerează identitatea cu sine a punctului zero al orologiului, suprapunerea perfectă a acelor de ceasornic (-v -v). Să nu uităm însă, că *miez* înseamnă şi centru, iar dintr-un punct central se despart jumătăţi egale ale unui întreg. „Miezul nopţii" (punctul zero) este cel care împarte noaptea în două unităţi egale (-v -v), constituindu-se

[4] Garabet Ibrăileanu, *Eminescu: Note asupra versului,* în *Opere, vol. 3*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976, p. 321.

astfel în punct şi moment de trecere (de la noapte la zi, de la viață la moarte, de la increat la creat / creație).

Oare întâmplător, Titu Maiorescu, în ediția de poezii eminesciene pe care o îngrijeşte în 1883, plasează poezia în cauză exact la mijlocul volumului? Ținând cont de cele afirmate mai sus, şi nelansându-ne în alte interpretări, înclinăm să credem că nu.

În cel de-al doilea vers întâlnim expresia „vameş vieții" şi ea structurată din punct de vedere prozodic pe două celule ritmice trohaice (-v -v). Vorbind despre miezul nopții ca despre un punct de trecere, nu putem ignora faptul că locul prin care se face trecerea dintr-un loc în altul este chiar vama. Somnul, care luat ca unitate singulară are tot o structură prozodică trohaică (-v), este cel care în mod obişnuit face / intermediază trecerea din starea de veghe în cea de simulacru al morții. Aşa am putea explica identitatea structurii prozodice din cele două sintagme mai sus citate.

Aruncând o privire de ansamblu asupra întregii poezii observăm că aproape toate cuvintele cheie, cu o mare încărcătură poetico-ideatică, au configurația ritmică a unui troheu (-v). Vom „rescrie" poezia notând însă, numai cuvintele cu acest tip de structură ritmică:

I. ....miezul nopții...............
-v -v
II. (Şi) somnul, vameş vieții,............vamă;
(v) – v / -v -v / -v
III. .... mintea ....
-v
IV. .... viață....................moarte;
-v -v
V. .... schimbă
-v
IV. .... limbă.
-v

Lexemele evidenţiate nu numai că sunt cuvinte cheie ale poemului discutat aici, dar sunt cuvinte cheie ale întregii opere eminesciene. Ele desemnează noţiuni grave dar toate cântăresc la fel şi sunt la fel de importante. Prezenţa acestora pe întreaga suprafaţă a poemului îl încarcă cu sensuri şi semnificaţii, câteva descifrate, unele bănuite iar altele ascunse.

Versul al treilea se impune atenţiei printr-o construcţie ritmică „bătute-adesea vrea" (v-v-v -). La prima vedere există tendinţa de a alcătui o tripodie iambică legată (v-v-v-). Simpla dorinţă de a crea celule ritmice „corecte" poate lăsa pe plan secund încărcătura ideatică ce contribuie la dezvăluirea semnificaţiei profunde a poemului. Verbul „a vrea" (la indicativ prezent în text) exprimă o decizie, o hotărâre sigură, *impusă* cu toată fermitatea. Accentul care cade pe acest verb îl individualizează şi îl izolează de celelalte celule ritmice, formând astfel o silabă independentă accentuată. Şi asta, cu atât mai mult cu cât voinţa nu este a poetului (nu vine din interior), ci presează din afară, el doar trebuind să se supună acesteia. În contextul dat, prin verbul „a vrea", versul concentrează o tensiune trădată de „căile bătute-adesea" dar care încă mai trebuie explorate (aproape) fără voia poetului.

S-a vorbit la Eminescu despre existenţa unui timp „nocturn" / „lunar"[5], iar cei care trăiesc *în*, dar mai ales, *acest* timp „nocturn" sunt fiinţe „lunatice". Acest timp caută să disloce realitatea raţională a lumii. Faptul va fi resimţit de făpturile lunatice ca trăire simultană a prezenţei şi dispariţiei („s-asamăn între-olaltă viaţă şi cu moarte").

Ultimul vers dezvoltă, din punct de vedere prozodic, o celulă ritmică heptasilabică mai rar întâlnită, şi anume, un antehipermesomacru, după care urmează o silabă independentă accentuată, un peon III şi un troheu (vvvvv-v – vv-v -v).

Este interesant de remarcat că această rară celulă ritmică stă sub semnul unui echilibru interior, marcat de succesiunea a cinci silabe neaccentuate; dezechilibrul produs de

---

[5] Vezi Ştefan Afloroaei, *Întâmplare şi destin.* Institutul European, Iaşi, 1993.

următoarea silabă accentuată este unul aparent, deoarece vine imediat în contrabalans silaba independentă accentuată, impusă de verbul „a sta” şi „cumpăna” este astfel echilibrată. Este însă echilibru real sau împietrire?

Structura prozodică a poemului dezvoltă două silabe independente accentuate, susținute de verbele „vrea” şi „stă” (- -). Putem observa o anumită simetrie a pozițiilor acestora în interiorul poemului: prima silabă se află la începutul emistihului B al celui de-al treilea vers (care marchează, de altfel, şi prima jumătate a poemului), iar cea de-a doua silabă se află la începutul emistihului B din cel de-al şaselea şi ultimul vers al poemului. Privind astfel lucrurile, cele două unități (judecate sub dublul lor aspect: lexical şi prozodic) se constituie în adevărate puncte de susținere (ridicate pe verticală) ale creației eminesciene în cauză. În fapt, ambele sunt verbe „puternice”: „vrea” desemnează voința ce se impune, iar „stă”, echilibrul sub semnul căruia se termină poemul.

Mai trebuie spus că Eminescu a scris toate cele şase versuri ale poemului sub forma alexandrinului românesc, varianta acatalectică. Rimele sunt, toate, feminine şi împerecheate.

„Miezul nopții” ar putea corespunde cu punctul originar al creației. O lectură care urmează acest fir al interpretării ne conduce, totuşi, la ideea că orice cititor nu este decât un temerar care încearcă să se sustragă limitelor timpului ciclic pentru a trăi, măcar provizoriu, în timpul linear al creației. O astfel de experiență este generatoare de timp propriu creației. Plăsmuit într-un timp pe care îl fixează (ca origine) în materialitatea indestructibilă a cuvântului, poemul trăieşte prin receptare, punctuală la rândul ei (prin timp şi puncte de vedere), dar în mişcare. Timpul linear asigură viabilitate creației pentru că el nu se întoarce asupra lui însuşi, nu e închis. Viața poemului este o renaştere continuă.

„Ambiguitatea” din ultimul vers ne-a sugerat ideea că poemul se întoarce asupra lui însuşi ca într-o contemplare lucidă (de aici şi echilibrul), în care este cuprins şi poetul. Limba, materie de fixare a poeziei în universul pe care îl alcătuieşte, ar fi viață şi moarte, generatoare a acelei pendulări care dă naştere timpului linear.

Capacitatea de creație reprezintă, de fapt, putința de a crea un timp care să fie numai al tău, un cosmos alcătuit după contururile interiorității tale. Drama vine din înstrăinarea creației, din faptul că opera îl părăseşte pe scriitor şi îşi devine sieşi suficientă. Omul îşi poate depăşi condiția numai prin creație. Aceasta, deoarece creația ignoră şi viața şi moartea, fiind eternă, fixată prin „neclintita limbă” şi având universul ei distinct cu legile lui proprii, şi anume, cel al „clopotului de aramă”, care include un timp rezonator.

Summary

The literary analysis of any poetic text doubled by a prosodic one, may provide new and outstanding data of interpretation. The prosodic structure of a poem contains the hidden information that cannot be seen at a simple reading of it. Sometimes, the prosodic substratum sustains the lexical stratum.

Eminescu's *Se* ***bate miezul nopții*** is one of his most ambiguous poem. The twelfth stroke of the clock in the midnight changes the cyclic time of biological life into the linear time of creation. The ability of artistic creation represents the ability of creating a time that could be only yours. Midnight time experience is not an ordinary one, it brings together life and death, the beginning and the end; it's an ambiguous reality, which may be experienced by the so-called *lunatic* people. This poem of only six lines is a concentrated one through words as: life, death, night, sleep, mind words, which prosodically have the same rhythmical structure of a trochee (-v). This prosodic reality gives the poem an inner balance which is also sustained to the external level by the lexical stratum. It's also worthily to mention that this poem contains a rhythmic nucleus of seven syllables, rarely met in the Romanian poetry.

Ultima romanță eminesciană

Adrian V*OICA*

Cu doi ani înainte de a se stinge, Eminescu trimite „Convorbirilor”, tocmai de la Mânăstirea Neamțului – spațiu cu aură legendară şi loc de ipotetică refacere a sănătății sale, ales cu grijă de prietenii fideli –, ultima sa romanță: poezia *De ce nu-mi vii?*

Textul putea să rămână printre *postume* – ca atâtea alte creații valoroase –, dar poetul a ținut cu tot dinadinsul s-o transmită publicului larg, sau, dimpotrivă, *numai unei singure persoane*. Care este adevărul cu privire la atitudinea lui Eminescu şi care este aşadar mesajul real al acestei poezii cu titlu interogativ?

Nu cunoaştem îndeaproape detaliile problemei, dar să presupunem că nelipsita „ladă cu manuscrise” l-a însoțit şi la Neamț. În acest caz, răstimpurile de „deplină luciditate” despre care vorbea Iacob Negruzzi în *Scrisori de la Eminescu*[1] au fost numeroase, iar puterea sa de creație a rămas nealterată. Este suficient să comparăm varianta publicată (în numărul din 1 februarie 1887 al revistei ieşene) cu cele existente în manuscris (cinci la număr, după cum ne informează Perpessicius)[2] pentru a admite acest lucru. Mai mult: modificările operate vădesc şi de această dată discernământul artistic dintotdeauna, cunoscut de toți exegeții şi care atestă saltul valoric (uriaş uneori) de la ultima variantă la textul tipărit.

---

[1] Apud Perpessicius, în vol. M. Eminescu, *Opere*, III, *Poezii tipărite în timpul vieții*, Fundația Regelui Mihai I, Bucureşti, 1944, p. 327.

[2] *Loc. Cit.* Manuscrisele sunt următoarele: A. 2257, 101 cca. 1871, B. 2277, 96 (+91, col. I + 95v.) – 96v., C1. 2260, 259, C2. 2261, 298-299 (col. I) şi D. 2261, 292v.–298 cca. 1882-1883. Anexe: a) 2270, 73v. şi b) 2275 B, 70-71.

Dar, dacă în analiza noastră plecăm de la această premisă, suntem tentați să credem că „boala psihică” nu i-a anulat definitiv lui Eminescu potențele creatoare. Oricum, constatarea de față ar putea servi ca argument suplimentar celui care a scris o carte surprinzătoare despre ultimii ani de viață ai poetului.[3]

Totuşi, să ne imaginăm şi un alt scenariu. Aflat în bolnița de la Mănăstirea Neamțului, Eminescu nu mai avea acces la manuscrisele din mult frecventata sa ladă, astfel încât n-avea cum să le mai compare şi să aleagă din ele ce era mai expresiv sau mai realizat artistic. Admițând ipoteza, trebuie să recunoaştem că Eminescu avea o memorie fantastică, din moment ce putea să refacă din amintiri un text ale cărui începuturi datează din 1871. Dar în acest caz, afirmațiile anterioare contravin atâtor mărturii ale contemporanilor, care vorbesc despre un Eminescu obosit şi confuz, cu momente de apatie totală, din nefericire tot mai frecvente.

Şi totuşi, *De ce nu-mi vii?* nu este doar o simplă romanță, ci o clamare tulburătoare a dreptului de a nu mai fi singur, într-o lume peste care se aşterne toamna – o toamnă târzie, prefigurând moartea.

Chemarea este adresată *iubitei* – cunoscută atât de bine din *Lacul* şi *Dorința* –, fără de care armonia lumii nu este posibilă. Ei, aşadar, îi este trimisă această *ultimă scrisoare de dragoste*, publicată de „Convorbiri” în iarna anului 1887:

I. „Vezi, rândunelele se duc,
II. Se scutur frunzele de nuc,
III. Se-aşează bruma peste vii –
IV. De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?

V. O, vino iar în al meu braț,
VI. Să te privesc cu mult nesaț,
VII. Să razim dulce capul meu
VIII. De sânul tău, de sânul tău!

[3] Theodor Codreanu, *Dubla sacrificare a lui Eminescu*, Ed. Serafimus, Braşov, 1999.

IX. Ți-aduci aminte cum pe-atunci
X. Când ne primblam prin văi şi lunci,
XI. Te ridicam de subsuori
XII. De-atâtea ori, de-atâtea ori?

XIII. În lumea asta sunt femei
XIV. Cu ochi ce izvorăsc scântei...
XV. Dar, oricât ele sunt de sus,
XVI. Ca tine nu-s, ca tine nu-s!

XVII. Căci tu înseninezi mereu
XVIII. Viața sufletului meu,
XIX. Mai mândră decât orice stea,
XX. Iubita mea, iubita mea!

XXI. Târzie toamnă e acum,
XXII. Se scutur frunzele pe drum,
XXIII. Şi lanurile sunt pustii...
XXIV. De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?"

Dintre antume, o singură poezie mai are un titlu care să ceară imperios semnul de întrebare.[4] Aceasta fusese tipărită în „Familia" (an XIX, nr. 29 din 17/29 iulie 1883) – făcând parte, deci, tot din ultima perioadă de creație – şi constituie un răspuns la una din întrebările care l-au preocupat pe Eminescu şi în alte rânduri. Prin urmare: *Ce e amorul?* Prozaismul titlului este compensat de rezolvarea poetică prin definiția succintă dar expresivă dată acestuia în primele versuri: „e un lung/ Prilej pentru durere".

Acceptând realitatea ca pe o fatalitate, în romanța *De ce nu-mi vii?* Eminescu solicită prezența iubitei aflate departe, care ar putea aduce o undă de speranță în haosul său existențial, provocat (nu se ştie) de Dumnezeu sau de oameni.

---

[4] Dumitru Irimia (1994) şi Gh. Bulgăr (1999) nu pun în sumar semnul de întrebare la sfârşitul poeziei *De ce nu-mi vii?*, deşi pretind că edițiile lor (în alt sens exemplare) urmează îndeaproape monumentala ediție Perpessicius.

* * *

În lirica eminesciană, *elegia* şi *romanța* au ca element comun *motivul pierderii*. Gândul la moarte, prefigurând pierderea totală, iremediabilă, naşte *elegia*. „Iar dacă *va fi* ca *să murim*” – afirmă Eminescu în *Mai am un singur dor* următorul contur: „În liniştea serii / *Să mă lăsați să mor* / La marginea mării”.

Prin urmare, *elegia* este legată de moarte, pe când în *romanță* pierderea se referă la tinerețe şi iubire. În plus, în această structură lirică, muzica exterioară, bine orchestrată, acompaniază suita de gânduri închinate pierderii.

În general, în această secțiune a poeziei eminesciene, sentimentul erotic apare epurat de toate „accidentele biografice”. În faza a doua, mai ales, „poezia erotică e pur subiectivă; e o poezie de regret, uneori amar, şi în parte de analiză psihologică” – notează G. Ibrăileanu.[5]

Şi totuşi, chiar dacă a cunoscut mai multe versiuni, în *De ce nu-mi vii?* numele iubitei transpare cu delicatețea şi misterul filigranului. E adevărat, în varianta publicată în „Convorbiri” urmele iubirii senzuale nu se mai simt. Ele erau însă prezente încă din prima strofă a tiparului A.2257, 101, datând din „cca. 1871” – după cronologia propusă de Perpessicius.[6] Versurile respective:

„În noapte-amar am aşteptat
Să luminezi pe al meu pat
Dar tu în ceruri ai rămas
O, înger blând cu linul pas”[7]

l-au determinat pe Alain Guillermou să vorbească despre „un fel de erotism religios”[8] care se menține în toate variantele acestei romanțe.

---

[5] Cf. G. Ibrăileanu, *Eminescu – Note asupra versului*, în vol. *Scriitori români şi străini, 1,* E.P.L., Bucureşti, 1968, p. 152.
[6] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 327.
[7] *Loc. cit.*
[8] Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, trad. de Gh. Bulgăr şi Gabriel Pârvan, Editura Junimea, Iaşi, 1997, p. 569.

De-a lungul timpului, atitudinea faţă de eros a rămas neschimbată, dar nu şi faţă de femeie. Împotriva ei, Eminescu îndreaptă uneori acuze fundamentale, chiar dacă aparent ele sunt rostite pe un ton de reproş.

Dar niciodată *acuzele* nu-l vizează pe poet – dovadă certă că gândurile sale cele mai intime au avut totdeauna cea mai nobilă şi mai pură încărcătură sentimentală, ca efect al unei concepţii care face din iubire deplina realizare existenţială.

În târzia romanţă *De ce nu-mi vii?*, totul e îndepărtat şi inaccesibil, ca şi cum Eminescu ar face portretul spiritual al propriei bătrâneţi ce stă (inevitabil) sub semnul iubirii absolute. Dar chiar în tiparul iniţial se observă anticiparea acestei imagini. *Tonul de romanţă* este dat de intuirea acestei pierderi definitive, rămasă – acum – doar ca amintire tulburătoare. O bătrâneţe tânără, totuşi, căreia Eminescu îi conferă dreptul de a admira, cu melancolie, o imagine depărtată:

“ De ce, de ce nu mai apari
Cu părul lung şi ochii mari
Să te privesc cu-adânc estas
O înger blând cu linul pas.”[9]

În varianta B. 2277, 96, datând din „cca. 1882-1883”[10], poetul recepteaza mai direct însemnele toamnei, prefigurând *depărtarea* şi *trecerea spre neant*. Fiinţa sa biologică păstrează nostalgia vremilor trecute în care nu tinereţea, ci „întinerirea” conta, întotdeauna legată de prezenţa iubitei:

„De ce nu vii cât mai curând
Ca să mă vezi *întinerind*
Au nu ni-i dat acelaşi dor
Amânduror, amânduror[?]”[11]

Dar în textul final, reluarea întrebării „De ce nu-mi vii?”, cu adăugarea pronumelui în dativ „mi” are o altă conotaţie. Eminescu încearcă acum (fără succes) să oprească exprimarea destinului în termeni definitivi, luând ca martor marea sa iubire. Încercarea menţionată presupune depăşirea amorului carnal şi

[9] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 328.
[10] *Loc. cit.*
[11] *Ibidem*, p. 329.

situarea acestuia în zonele unei spiritualităţi ce statuează iubirea ca împlinire ideală. Însă „dorul” poetului trebuie să consoneze cu „dorul” iubitei, pentru ca armonia existenţială să se producă. Poate mai mult decât în *Lacul* şi *Dorinţa*, având şi o dimensiune tragică, *această romanţă eminesciană* face din iubire ultimul stâlp de sprijin al unei existenţe efemere.

* * *

Referitor la *construcţia poemului*, consideraţiile lui Alain Guillermou nu pot fi ocolite. El constată că două strofe „aproape asemănătoare” le încadrează pe celelalte, în număr de patru, „evocând amintiri de dragoste pe care poetul ar dori să le retrăiască.”[12] Numai că, în afara strofelor 1 şi 6 care se încheie cu întrebarea-chemare „De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?”, versurile ocupând ultima poziţie în strofele rămase (2, 3, 4 şi 5) sunt identic alcătuite din dipodii iambice legate (v-v-/v-v-). Dimensiunea prozodică se dovedeşte şi de această dată esenţială.

Transcriind versurile respective, observăm că ele propun o redimensionare a sentimentului erotic, păstrându-şi însă (tocmai din această cauză)! caracterul de ecou liturgic al unei sfinte iubiri:

„De sânul tău, de sânul tău!”
v–v–/ v–v–
„De-atâtea ori, de-atâtea ori?”
v–v–/ v–v–
„Ca tine nu-s, ca tine nu-s!”
v–v–/ v–v–
„Iubita mea, iubita mea!”
v–v–/ v–v–

Ultimul vers al variantei publicate echivalează cu redundanţa unei întrebări obsesive. Dacă Eminescu ar fi sfărâmat unitatea acestui vers (ca şi a celor mai sus citate) prin separarea celor două segmente cu ajutorul semnului de întrebare – soluţie adoptată în versiunea B.2277, 96 –, *pauza* cerută de *cezură* ar

[12] Alain Guillermou, *op. cit.*, p. 567.

fi fost indiscutabil mai mare („De ce nu-mi vii? De ce nu-mi vii?”), mărind într-adevăr intensitatea rostirii, dar întrerupând caracterul de ecou liturgic al chemării.

În acest caz, chemarea însăşi nu mai este exclusiv erotică. Poetul s-ar mulţumi cu simpla prezenţă a iubitei, deoarece *are nevoie de ea*. A rămas în urmă timpul când fericirea îl făcea să exclame: „Pe genunchii mei şedea-vei, / Vom singuri-singurei, / Iar în păr înfiorate / Or să-ţi cadă flori de tei.”

Tot o *dorinţă* mărturiseşte el şi acum, dar aceasta ia forma unei tânguiri. Căci fiinţa iubită se îndepărtează precum o stea, spre un infinit inaccesibil.

Totul decade, totul se năruie. În 1887, cu doi ani înaintea morţii – căreia, de această dată, nu-i mai descoperă nici un mister romantic –, Eminescu se simte obosit şi singur, în aşteptarea ultimei revelaţii, de care se teme.

Prin această poezie – al cărei final este semnificativ – Eminescu-poetul se adresa pentru ultima oară Veronicăi. Dar oare ea va fi înţeles ecoul de litanie al versurilor sale?

„Târzie toamnă e acum,
Se scutur frunzele pe drum,
Şi lanurile sunt pustii...
De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?”

Exprimarea acestor gânduri făcea inutile podoabele stilistice. Doar muzica eternă a cuvintelor mai rămânea să acompanieze un suflet trist şi singur.

* * *

În *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Alain Guillermou a surprins cu exactitate unele aspecte ce ţin de structura acestei romanţe, precum şi rolul lor în obţinerea muzicalităţii exterioare.

Într-adevăr, prima şi ultima strofă, numai asemănătoare prin idee poetică, dar identice prin ultimul lor vers, constituie un fel de *ramă prozodică* în cadrul căreia apar alte patru catrene. Ele nuanţează ideea poetică iniţială (devenită temă principală), păstrând totodată particularităţile ritmice ale

versului din urmă în care emistihul B reia întocmai conținutul emistihului A. Prin această modalitate (preluată şi de Bacovia în poezia *Rar*)[13], Eminescu supralicitează virtuțile unui procedeu prozodic conform căruia repetițiile prezente în cadrul aceluiaşi vers au valoare de *rime interioare*.

Referindu-se la funcția eufonică a versului socotit *laitmotiv* „De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?”, Alain Guillermou susține că „Schema ritmică a acestui vers nu este izolată în opera lui Eminescu”[14], probându-şi afirmația cu un exemplu dintr-o variantă a poeziei *Te duci...* Dar în versul ales: „Unde te-ai dus? Când o să vii?” – transcris întocmai la Eminescu în finalul poeziei *Atât de fragedă* –, în afară de tehnica poetică valorificată în similitudinea accentuală a emistihurilor, constituite prin redundanță prozodică, *schemele ritmice* ale versurilor menționate sunt diferite.[15]

Comune le sunt versurilor din romanța *De ce nu-mi vii?* măsura (de 8 silabe) şi ritmul (iambic). Totuşi, față de aceste elemente ce facilitează muzica exterioară G. Călinescu adoptă o poziție critică, menționând răspicat că prioritară este *ideea poetică*. El nu exclude o doză de vulgaritate, „nu în formă, dar în cuprins” în strofa „ce defineşte femeia”[16]

„În lumea asta sunt femei
Cu ochi ce izvorăsc scântei...
Dar oricât ele sunt de sus,
Ca tine nu-s, ca tine nu-s!”

Parcă surprins el însuşi de verdictul dat, G. Călinescu revine imediat asupra atitudinii critice, admițând că, „tăcând

---

[13] Vezi Adrian Voica, *Repere în interpretarea prozodică,* Editura Universității „Al. I. Cuza“, Iaşi, 1998, p. 286-291.

[14] Alain Guillermou, *op. cit.*, p. 567.

[15] „De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?“
v- --/ v- -- (iamb + apondeu / iamb + spondeu)
„Unde te-ai dus? Când o să vii?“
-vv-/ -vv- (dipodie coriambică)

[16] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu, 2,* Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 399.

melodia muzicală, va trebui să observăm că cele din urmă două strofe au un foşnet al lor, care dovedeşte ideea lirică."[17]

Eminescu era însă, definitivând acest text, sensibil la altceva. Muzica versurilor, sinonimă cu muzica sentimentelor sale era „cântecul său de lebădă" adresat Veronicăi. Oare câți dintre contemporani au înțeles acest ultim şi dramatic mesaj?

La dernière romance de M. Eminescu
Résumé

Dans cette étude, l'auteur fait des références à la romance *De ce nu-mi vii?* (*Pourquoi tu ne viens pas?*) parue dans la revue *Convorbiri literare*, février 1887 (c'est à dire deux ans avant de la mort de M. Eminescu).

Le sens de cette romance est *le désir d'éloigner la solitude*. La musicalité extérieure (observée une fois par G. Călinescu et Alain Guillermou) accompagnant les vers dominés par *l'idée de la perte* ressemble à une litanie, si nous considérons que *l'érotisme religieux* est la marque de cette poésie.

Les considérations prosodiques viennent à leur tour confirmer le ton de litanie de cette création où le poète sollicite la présence de sa bien-aimée qui pourrait apporter une onde d'espérance dans son chaos existentiel.

[17] *Loc. cit.*

Opinii, Comentarii, Note

Mihai Eminescu – Poezie şi Geometrie

Ilie TORSAN

Într-un text publicat în revista „Viața literară“, nr. 36 din anul 1927, poetul Ion Barbu (matematicianul Dan Barbilian) a afirmat că: „*Există undeva în domeniul înalt al geometriei, un loc luminos unde se întâlneşte cu poezia*“.

Poezia *Peste vârfuri* a lui Eminescu ne oferă prilejul să evidențiem o anumită legătură între poezie şi geometrie, ca o confirmare a celor afirmate de Ion Barbu.

Pentru ca cititorul să poată verifica considerațiile care urmează, reproducem această poezie:

Peste vârfuri

Peste vârfuri trece lună
Codru-şi bate frunza lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună.

Mai departe, mai departe,
Mai încet, tot mai încet,
Sufletu-mi nemângâiet
Îndulcind cu dor de moarte.

De ce taci, când fermecată
Inima-mi spre tine-ntorn?
Mai suna-vei dulce corn,
Pentru mine vreodată?

Să consideram segmentul AB şi un punct C între A şi B, care împarte pe AB în două segmente, AC şi CB.

Se spune că segmentul de dreaptă AB este împărţit interior de punctul C în medie şi extremă raţie, dacă segmentul cel mai mare AC este media proporţională între lungimea întreagă a segmentului AB şi celălalt segment CB, adică, AB/AC=AC/CB.

O astfel de împărţire a segmentului AB este considerată ca cea mai armonioasă dintre toate împărţirile care pot afecta segmentele, ea purtând denumirea de „*secţiune de aur*“ şi a preocupat pe artişti, literaţi şi oameni de ştiinţă, din cele mai vechi timpuri.

Calcularea segmentului AC din relaţia de mai sus conduce la valoarea, AC = AB · N(a), unde N(a) reprezintă celebrul „*număr de aur*“ având valoarea egală cu,

$$(\sqrt{5}-1)2$$

Noi vom folosi notaţia N(a), fără a preciza valoarea numerică.

Introducem următoarea definiţie:

Un triunghi ABC se numeşte de aur, dacă raportul dintre diferenţa lungimilor a două dintre laturile sale şi lungimea celei de a treia laturi este egal cu „numărul de aur” sau cu un multiplu al acestuia, adică,

$$(AB-AC)/BC = k \cdot N(a)$$

Pentru fiecare vers al poeziei *Peste vârfuri* vom considera perechea de numere (a;b), unde *a* reprezintă numărul vocalelor, iar *b* numărul consoanelor din versul respectiv. Aceste perechi de numere le vom considera drept coordonatele unor puncte din plan.

Din cele patru versuri ale primei strofe, rezultă următoarele patru puncte: A(9;12), B(8;12), C(8;10) şi D(8;12) şi cum în plan punctele B şi D coincid, având aceleaşi coordonate, rezultă că cele patru versuri generează triunghiul ABC.

Se constată că triunghiul ABC este un triunghi de aur. Într-adevăr, pentru lungimile laturilor sale obţinem valorile

AB=1, BC=2 şi $AC = \sqrt{5}$ şi deci *(AC-AB)/BC=N(a)*, unde *N(a) este „numărul de aur“*.

Din cele patru versuri ale strofei a treia, se obțin punctele: M(9;12), N(8;12), O(9;10) şi P(8;10), care formează în plan dreptunghiul MOPN, a cărui diagonală PM generează triunghiurile, MOP şi MPN, ambele fiind *triunghiuri de aur*.

Într-adevăr, pentru lungimile laturilor acestor triunghiuri obținem:

$$MO = 2 \qquad MP = \sqrt{5} \qquad OP = 1$$

pentru triunghiul MOP, respectiv,

$$MP = \sqrt{5} \qquad MN = 1 \qquad PN = 2$$

pentru triunghiul MPN şi deci,

(MP-OP)/MO=(MP-MN)/PN=N(a).

Vom considera acum distribuția vocalelor şi a consoanelor din fiecare cuvânt al fiecărui vers, obținând deci pentru fiecare cuvânt câte un punct din plan, având drept coordonate numărul vocalelor, respectiv al consoanelor din cuvântul respectiv.

Astfel, din cuvintele primului vers, obținem punctele: A(2;3), B(3;4), C(2;3) şi D(2;2), dar cum A şi C au aceleaşi coordonate ele coincid şi deci rezultă triunghiul ABD în care,

$BD = \sqrt{5}$; *AD=1* şi $AB = \sqrt{2}$

şi deci avem: *(BD-AD)/AB=* $\sqrt{2}$ · N(a), adică acesta este *un triunghi de aur*.

Din cuvintele celui de-al doilea vers, în ipoteza că acel cuvântul despărțit prin cratimă se numără drept un singur cuvânt, obținem: A(3;4), B(2;2), C(2;4) şi D(1;2) care în plan formează paralelogramul ABCD, lungimile laturilor sale având valorile:

AC=DB=1; $AB = CD = \sqrt{5}$

şi diagonala mică *CB=2*, de unde rezultă că triunghiurile ABC şi CBD sunt *triunghiuri de aur*.

Cuvintele celui de-al treilea vers generează punctele A(2;4), B(3;3), C(1;1) şi D(2;2), dintre care C, D şi B sunt coliniare rezultând triunghiul ABC pentru care:

$$AC = \sqrt{2} - \sqrt{5} \qquad BC = 2\sqrt{2} \qquad AB = \sqrt{2}$$

şi deci avem *(AC-AB)/BC=N(a)* deci el este un *triunghi de aur*.

Cuvintele celui de-al patrulea vers conduc la punctele: A(4;6), B(2;4) şi C(2;2) care formează *triunghiul de aur* ABC. Investigaţia poate fi continuată pentru toate versurile.

Dar „numărul de aur“ poate fi pus în evidenţă şi dacă se apelează şi la alţi indicatori statistici ai unui text. Astfel, un indicator statistic important îl reprezintă numărul literelor distincte dintr-un text, util mai ales pentru caracterizarea textelor scurte. De exemplu, textul „au sosit aseară“, având în total 13 litere, conţine numai opt litere distincte, acestea fiind: AMSOITER.

Pentru fiecare vers al poeziei vom considera perechea de numere (x;y), unde *x* reprezintă numărul de litere distincte din vers, iar *y* numărul total de litere din versul respectiv, şi vom analiza punctele din plan de coordonate x şi y.

Astfel, din cele patru versuri ale primei strofe, obţinem conform celor de mai sus punctele: A(13;21), B(15;20), C(9;18) şi D(11;20) care, grupate trei câte trei, formează în plan patru triunghiuri.

Dintre acestea, triunghiul BCD este un triunghi de aur, verificându-se uşor relaţia

$$(BC - CD)/BD = \sqrt{2} \cdot N(a)$$

unde N(a) este „*numărul de aur*“.

Pentru versurile din a doua strofă, obţinem punctele: A(8;20), B(8;19), C(10;19) şi D(12;22), triunghiul ABC *fiind un triunghi de aur*.

Din versurile celei de a treia strofe obţinem punctele: M(10;21), N(10;20), O(13,19) şi P(12;18) iar triunghiul NOP, pentru care

$$NO = \sqrt{2} \cdot \sqrt{5} \qquad OP = \sqrt{2} \qquad NP = 2\sqrt{2}$$

este *un triunghi de aur*.

Să considerăm acum, pentru fiecare strofă a poeziei, numărul total de consoane pe care le conține. Prima strofă are 33 vocale şi 46 consoane, generând punctul A(33;44).

Lungimile laturilor triunghiului ABC sunt:

$$AB = 5 \qquad AC = \sqrt{5} \qquad BC = \sqrt{2} \cdot \sqrt{5}$$

de unde rezultă că:

$$(AB - AC)/BC = \sqrt{2} \cdot N(\alpha)$$

deci este *un triunghi de aur*.

Din acelaşi punct de vedere vom analiza structura rimelor din această poezie.

Pentru fiecare pereche de cuvinte prin care se realizează rima, vom construi un punct având drept coordonate numărul total de vocale, respectiv de consoane aflate în cele două cuvinte.

Astfel, din perechea, LUNĂ cu SUNĂ, care au în total patru vocale şi patru consoane, rezultă punctul A(4;4), din perechea, LIN cu ARIN rezultă punctul B(3;4) etc. Obținem astfel şase puncte A, B, C, D, E, F.

Dintre triunghiurile care se pot forma, de exemplu, cel format din punctele: F(4;9), C(6;7) şi D(7;8) este *un triunghi de aur*.

Următoarea constatare pune în evidență o anumită organizare a textului poeziei. Să considerăm cazul în care fiecare cuvânt din poezie este despărțit prin cratimă, se numără drept două cuvinte. În această ipoteză poezia are 52 cuvinte. Dacă aşa cum am procedat anterior, la fiecare cuvânt îi punem în corespondență câte un punct din plan, având drept coordonate numărul de vocale respectiv de consoane din cuvântul respectiv, obținem 52 de puncte în plan.

Fie M(3;3) un punct din plan, şi să considerăm un cerc cu centrul în M şi de rază R, a cărui ecuație este

$$(x-3)^2+(y-3)^2-R^2=0$$

din care, pentru diferite valori date lui R, se obțin cercuri concentrice cu centrul în M.

Referitor la cele 52 de puncte din plan, obținute din cuvintele poeziei, se constată următoarele:

Pe circumferințele fiecăruia din cercurile concentrice cu centrul în M, şi având razele egale cu

$$R(1) = 1 \qquad R(2) = \sqrt{2} \qquad R(3) = \sqrt{5}$$

se găsesc câte 12 puncte corespunzătoare la câte 12 cuvinte ale poeziei.

Razele celor trei cercuri, ca segmente de dreaptă, îndeplinesc condiția de a forma un triunghi, mai mult, acesta este un triunghi de aur, relația:

$$[R(3) - R(1)] / R(2) = \sqrt{2} \cdot N(a)$$

verificându-se uşor.

Punctul M(3;3), centrul celor trei cercuri, corespunde cuvintelor RAMUR, respectiv MOARTE, singurele cuvinte din poezie care au câte trei vocale şi trei consoane.

Résumé

L'actualité d'Eminescu est un fait incontestable. Même pour les détracteurs le „mythe Eminescu“ est un thème qui sera toujours actuel, car on sait qu'une société n'existe pas si elle n'a pas des mythes.

L'auteur nous présente une série de „faits eminescologiques“, en choisissant comme moyen de travail l'analyse statistique-cryptographique.

On présente des éléments qui mettent en évidence le mystérieux „numéro d'or“ (1,618), pour démontrer que cette modalité d'aborder décode le texte et offre de nouvelles informations. La démonstration est éloquente surtout dans les analyses des épigrammes de Macedonski – d'août 1883 et de l'interrogatoire d'Eminescu – le 12 juin 1889.

La présentation de certains acrostiches d'Eminescu et des surprenantes coïncidences ont le but de stimuler l'intérêt pour ce type d'investigation de l'œuvre d'Eminescu.

Eminescu: Poetul Phoenix

Amalia VOICU

Universul, unul şi infinit, ale cărui părţi disparate formează varietatea infinită a universurilor, este adevărata pasăre Phoenix a naturii, care îşi dă foc şi arde, pentru ca din cenuşa ei să renască întinerită.

Mitul Phoenixului e arhicunoscut, şi totuşi nu în profunzime. Mitul e preluat de la Herodot şi Plutarh: este vorba despre o pasăre mitică, de origine etiopiană, longevivă, şi care după ce a fost arsă pe rug poate să renască din propria cenuşă. Când se apropie „ora“, fenixul îşi face cuib din rămurele parfumate unde este consumat de propria văpaie. Reprezintă, ca simbol, învierea şi nemurirea, devenind apoi corespondentul lui Hristos în Evul Mediu, în speţă, al firii divine, cea umană fiind figurată de pelican.

În Egipt, fenixul este asociat cu Heliopolis, pământul solar primordial, Siria lui Homer. Arabii cred că fenixul stă pe muntele Qaf, polul lumii, *ombilicus mundi*. Se mai numea şi Bennu, stârcul purpuriu şi era echivalentul Nilului. Pentru alchimişti reprezintă faza numită *rubedo*. De asemenea, taoiştii numesc fenixul pasăre de cinabru (danniao), cinabrul fiind sulfura roşie a mercurului. Fenixul mai corespunde Sudului, verii, focului roşu, soarelui, vieţii în general. Fenixul este calul Nemuritorilor şi cânta în mod supranatural. Există, uneori, fenix mascul şi fenix femelă, cuplul lor însemnând fericirea regală, căsătorie în paradisul Nemuritorilor.

Pe de altă parte, tot arabii spun despre fenix că existenţa sa provine doar din nume, ca în cazul lui Dumnezeu la evrei. Este simbolul soarelui, căci apare, se stinge şi se naşte, este Shiva – creator şi distrugător, Osiris care se re-creează fără sfârşit din el însuşi, Orfeu; fenixul mai poartă adesea

steaua răposatului. La creştini, fenixul, de la Origen încoace, va însemna un triumf al vieții asupra morții.

Eminescu a scris poezia *Un Phoenix e o pasăre-n vechime*, un titlu a cărui sonoritate ne duce cu gândul la un vers de sine stătător, emblematic. Vom reda în continuare poezia.

„Bătrânul Phoenix arde în văpaie
Şi din cenuşa proprie renaşte
Dar, spre-a-nvia mai mândru el din moaşte,
Îi trebui lina vântului bătaie.

Aş vrea să fiu ca pasărea aceea,
Ca Phoenix care arde blând în pară
Pierind în vânt ca glasul care zboară,
Ca un suspin, ca unda, ca scânteia.

Dar din cenuşă reînvie iară,
Minune scumpă-a lumii acesteia.
El moare azi, în forma-i, dar ideea
Chiar şi de vrea nu poate să mai moară."

În primul rând, este destul de cunoscut faptul că „*vechimea* nu e decât substitutul, în ordine terestră, a duratei infinite", este entuziasm cosmic. Bătrân, vechi, învechit sunt epitete cheie ale limbajului eminescian şi în interpretarea Rosei del Conte, pentru care conştiința temporalității şi efortul de a transcende timpul, adică atracția absolutului, constituie nucleul operei lui Eminescu. De aceea, epitetul „vechi" sacralizează oamenii şi creațiunea (Dumnezeu este, întotdeauna, în tradiție creştină, Cel Vechi de Zile). Şi tot de aceea, primul vers începe cu acest cuvânt: „Bătrânul Phoenix arde în văpaie", unde Phoenix-ul, simbol al poetului, este bătrân şi tânăr în acelaşi timp, mort şi viu, totdeodată, constituindu-se într-un alter(-ego) al lui Eminescu.

Verbul „renaşte" s-a folosit cu referire la acea pasăre pentru a evidenția o dublă acțiune: genesis/ /genisis[1] (facere/

[1] Gr. γενέσσης / γεννησης.

naştere), având conotațiile *reînvie* şi *dă naştere din nou*, deci, cu un dublu aspect al verbului, reflexiv şi tranzitiv (se naşte/ naşte); avem în vedere, astfel, un simbol liric, mai puțin unul mistic.

În versurile „Dar spre-a-nvia mai mândru el din *moaşte*[2] / Îi trebui lina vântului bătaie“, din nou, aşa cum am menționat şi anterior, apare notația de „pasăre sacră“ (moaşte) în cadrul unei imagistici mai largi, din care extragem o genială viziune poetică a suflului creator la nivel macro- şi microcosmic, în acelaşi timp, asupra obiectului de creat, sugerând o suprapunere a simbolurilor „Duh Sfânt“ şi „inspirație, muză inspiratoare“. Este vorba despre o perpetuă izvorâre a lumilor în lumină, subliniată, încă o dată, de versul „Îi trebui lina vântului bătaie“. „Lina... bătaie“ este cu certitudine un oximoron care se referă atât la deliciile, cât şi la chinurile creației. La Eminescu, actul creator nu e mântuire, ci sacrificiu; pe „altarul nalt“ nu e jertfită fecioara, ca în tragediile antice, dar jertfa există totuşi: jertfa e artistul care, şi aici, şi în *Odă în metru antic*, se topeşte-n flăcări pe propriu-i rug, se mistuie de propriu-i vis.

Oximoronul este tropul des întâlnit, în concordanță cu natura însăşi a Phoenixului: „arde blând în pară“, un vers ce demonstrează că este înrudit ideatic într-o oarecare măsură cu versul „Jalnic ard de viu (...)“ din *Odă în metru antic*. Dacă Phoenixul este, printre altele, dar în primul rând, o metaforă a actului poetic creator, este şi pentru că Eminescu a folosit, poate nu întâmplător şi nu dictat doar de necesități prozodice, verbul „trebui“, care deşi impersonal (!) este acordat totuşi cu persoana eului liric.

Voința de ideal este surprinsă într-un potențial zbor spre infinit, zbor asemănător cu cel al Luceafărului, asemănător călătoriei prin stele, până la Lună, şi asemănător atâtor ascensiuni eminesciene.

Or, „aş vrea să fiu ca pasărea aceea“ este un enunț dramatic, reprezintă o dramă într-un vers: *voința* unilaterală,

---

[2] sublinierea noastră

schopenhaueriană este strunită de condiționare (*aş*); *să fiu* – este un verb tipic eminescian cu nuanță predicativă şi insuficientă în acelaşi timp (ca în *Luceafărul:* „Iar tu Hyperion rămâi...“), unde numele predicativ este *ca pasărea* (aceea). Dorința intensă a poetului, exprimată la modul condițional („aş vrea să fiu ca pasărea aceea“), realizează imediat o identificare a poetului cu pasărea Phoenix. Recitind, „aş vrea să fiu ca pasărea“ ne trimite automat la versurile „Numai poetul / ca păsări ce zboară / trece peste nemărginirea timpului. / În ramuri de gând / în sfintele lunci / unde păsări ca el / se-ntrec în cântări.“ Astfel de imagini presupun, dacă nu o cunoaştere savantă a simbolurilor de către Eminescu, cel puțin o intuiție extraordinară ce permite apropierea între cântul orfic şi Osiris, subordonate ipostazei suflet-pasăre (Phoenix), coincidență dată de o mitologie personală originală. Pe de altă parte, cuvântul „aceea“ constituie o determinare precisă, dar şi o depărtare față de referent. În acest caz, poetul se simte nevoit să întărească ideea, să aducă explicitare – „Ca Phoenix care arde blând în pară“. Revenim la această sintagmă, deoarece ea este saturată de semnificații. Versul, spre deosebire de cel corespondent („arde în văpaie“) creează diferența între imaginea luminii, simbolul însuşi al devenirii, şi ilustrarea creației propriu-zise, ele realizând acea *coincidentia oppositorum* prin împletirea dintre inspirația divină şi meşteşug, coordonate care apar, sub altă formă, mai târziu, la Arghezi.

Țesătura de simboluri biblice transpare în „pierind în vânt ca glasul care zboară“; *pierind* nu este totuna cu murind: a pieri înseamnă „mourir un peu“. În aceeaşi ordine de idei, să nu uităm că somnul, la Eminescu, nu este decât o cale de purificare a gândirii, de recuperare a virtualităților ei creatoare şi de reîntoarcere înspre magia verbului poetic. Mântuirea se descoperă în cântec, în cazul nostru, în glas. Mai mult, care sunt ipostazele fanice ale vocii lirice – ca un suspin, ca unda, ca scânteia. Recapitulând, „ca un suspin“ corespunde υύμος[3]-ului inspirator (şi are accente neoplatonice

[3] (gr.) suflu.

de *sospiro* petrarchist); undă, glas, suspin, scânteie sunt materiile esenţializate, exclusiv spiritualizate şi corespund pe deplin simbolurilor de care aminteam la început. Ceea ce frapează este că aceste esenţe nu sunt caracterizate de durată, ci, dimpotrivă, de o temporalitate scurtă, iar Eminescu a dorit întotdeauna eternitatea operei. Cu toate acestea, după cum am mai spus, *pierind* nu este echivalent cu murind; iată miezul poetic al acestei opere: *Pierind* înseamnă că poţi să pieri în plan ontologic, dar să trăieşti în planul creaţiei... Cu ajutorul simbolului păsării Phoenix, care de acum devine poetul-Phoenix, sunt valorificate câteva idei ale lui Dionisie Areopagitul, în speţă cea referitoare la divin, în cazul nostru la fiinţa de excepţie, vechi şi nou în acelaşi timp. În *Rime alegorice* de Eminescu găsim aceeaşi idee. „Moarte şi viaţă, foaie-n două feţe“ şi exemplele de acest fel sunt numeroase, după cum se ştie.

Tot în poezia noastră asistăm, prin urmare, la unele paralelisme ideatice: „arde în văpaie / arde blând în pară“ (deja relevat); cenuşa proprie, moaşte, din cenuşă; şi „renaşte, spre-a-nvia, reînvie“. Este cert că, a doua oară, cuvântul „cenuşă“ este nedeterminat tocmai pentru a pune în lumină generalitatea actului exprimat, mai cu seamă asociat cu natura Poetului. În ultima serie asociativă, remarcăm faptul că ultimul termen, de maximă intensitate este *reînvie*, spre deosebire de renaşte; este, de fapt, diferenţa dintre biruinţa asupra morţii datorită efortului creator faţă de necesitate. Astfel, poetul devine asemenea enigmaticului Sphinx, „Minune scump-a lumii acesteia“, relevată şi la nivel formal, de accentuarea inedită. Ideea de necesitate apare şi în concluzie, adică în ultimele două versuri ale poeziei. „El moare azi, în forma-i, dar ideea / Chiar şi de vrea nu poate să mai moară“, la modul unei necesităţi învinse tocmai prin încercarea de a o depăşi. Iată că, deşi e vorba de pasărea Phoenix, la un prim nivel, pronumele – pentru a câta oară – ne descifrează înţelesul mai adânc al poeziei, la fel şi cuvântul „mândru“, cuvânt cheie al creaţiei eminesciene, care apare la începutul poemului sub forma comparativului de superioritate. Cele

două versuri din final sunt expresia unui platonism, dar a unui platonism eminescian, în care ideea, aidoma aceleia din caverna antică, este luminată, de această dată, de văpaia creatoare în care arde de-a pururi poetul.

Am menționat, în demersul nostru, doar câteva din titlurile care conțin ideea referitoare la stigmatul păsării Phoenix; sunt însă mult mai numeroase poeziile în care se face apel, explicit sau implicit, la acest simbol larg, ce deține o multitudine de variante (ca, spre exemplu, pasăre, zbor, plutire către idealitatea goală, cum ar spune Hugo Friederich); totuşi, ele nu vor face obiectul analizei de față. De aici, şi simbolurile supreme şi obsesive ale arderii, de referință în opera lui Eminescu, subliniate şi de alți critici – sculptorul orb sau lipsit de brațe, muzicianul surd.

S-a dorit, nu în ultimul rând, aducerea în prim plan a simbolului de interpretat, el corespunzând nu numai ființei poetice, ci, după cum ştim cu toții – cel puțin prin această poezie – lui Eminescu, în special, pe care l-am putea numi poetul Phoenix.

Bibliografie:

1) Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti, 1995;
2) Cimpoi, Mihai, *Plânsul Demiurgului*, Editura Junimea, Iaşi, 1999;
3) Conte, Rosa Del, *Eminescu sau despre Absolut*, Editura Dacia, Cluj, 1990;
4) Petrescu, Ioana Em., *Eminescu – modele cosmologice şi viziune poetică,* Editura Minerva, Bucureşti, 1978.

RESUME

Par le titre offert, on insinue la nécessité de la re-découverte de l'œuvre poétique d'Eminescu, et, en même temps, on souligne l'importance du mythe et du motif de l'oiseau Phoenix dans cet œuvre. Quoiqu'on fasse référence, en espèce, à la poésie *Un Phoenix e o pasăre-n vechime*, on a pris aussi en considération les bien connues *Oda în metru antic* et *Numai poetul* et les variantes du motif analysé: l'oiseau, en général, et l'effort créateur – métonymie pour *poète*. La réflexivité et le vol vers la platonicienne „idéalité nue" comme Hugo Friederich dirait, soutenus par les vers finals *„El moare azi, în forma-i, dar ideea/ Chiar şi de vrea nu poate să mai moară"* sont des symboles qui apparaissent encore dans d'autres poésies de Mihai Eminescu et il nous reste à les analyser, en perspective, car la sérénité de Mihai Eminescu est doublée, comme une flamme, par la combustion de l'acte créateur.

„Un loc sacru, o casă cu toate edițiile lui Eminescu“

De vorbă cu bibliofilul Ion C. Rogojanu

Notă: interviu realizat la Bucureşti, în decembrie 1988, de Mihai Cimpoi.

Mihai Cimpoi: Stimate Ion Rogojanu, sunteți unul dintre cei mai cunoscuți bibliofili din România; faima colecțiilor dumneavoastră a depăşit, sunt sigur, şi fruntariile țării. Spuneți, vă rog, ce-i aceea *o carte*? Ce reprezintă cartea în sistemul de valori al lumii contemporane?

Ion C. Rogojanu: Cartea este aerul şi hrana omului. Pare neverosimil, dar după o existență milenară omul nu ştie încă să respire şi să mănânce. Multe din bolile omenirii ar dispărea dacă omul ar şti să folosească efectele lecturii. Ca în orice tratament, efectele benefice ale medicamentelor sunt contrare dacă nu se respectă momentul administrării sau nu se cunoaşte dozajul.

M.C. M-a adus în casa dumneavoastră, fireşte, Eminescu. O casă fără cărțile lui Eminescu este, bineînțeles, una săracă; o casă cu volumele lui este una bogată; o casă cu toate edițiile lui trebuie considerată un loc sacru, un lăcaş în care trăieşte – în miniatură – spiritul lumii. Aveți toate edițiile Eminescu, care reiau ediția princeps, cunoscută ca ediția Maiorescu. Vă rog descrieți

spectacolul tipăririi lor, prin care Eminescu a devenit Eminescu cel pe care-l ştim.

I.C.R. Într-un interviu solicitat şi publicat de profesorul Petrache Dima, animatorul „*Revistei noastre*“, a Liceului „Unirea“ din Focşani, am afirmat că orice cunoscător al limbii române este un posibil eminescofil, adică un posibil iubitor al lui Eminescu. Singura condiție: să-i citim opera fără prejudecăți. Titu Maiorescu a fost primul om care a adunat o parte din poeziile lui Eminescu şi le-a publicat în volum, devenind astfel primul editor al poetului cu renumita ediție princeps, apărută în decembrie 1893. În timpul vieții lui, T. Maiorescu a îngrijit 11 ediții, care au apărut între 1883-1913, în tiraje de 1000 de exemplare (primele 8 ediții) şi de 2000 de exemplare, celelalte trei. Tirajul de 14000 de exemplare, editat în 30 de ani, reprezenta un tiraj enorm pentru o carte de poezie în acei ani.

Prima ediție are 61 de poezii, plus trei variante la poezia „*Mai am un singur dor*“, în total 64 de poezii. În unele ediții apar poezii noi, astfel că ediția a XI-a cuprinde 70+3 poezii. Ele reprezintă numai o floare din buchetul creației eminesciene. Sunt convins că în lume, la particulari sau instituții, se află manuscrise eminesciene necunoscute. Gestul de aleasă noblețe din partea deținătorilor sau întâmplări fericite vor completa generațiilor viitoare imaginea despre Eminescu.

Eminescu este unul dintre izvoarele umanității care nu va seca decât o dată cu lumea.

M.C. Vă rog să determinați raportul dintre document şi cunoaştere. Aveți, cred, exemple edificatoare care să ne convingă că aveau dreptate cei vechi când spuneau: „*ex ipso fonte bibere*“, adică e nevoie să bem apă din izvor şi să n-o preferăm pe cea dusă cu ulciorul... Ce fapte importante ați precizat, ce împrejurări şi adevăruri in-

contestabile ați descoperit şi ați confirmat intrând în posesia unor izvoare documentare de prim ordin?

I.C.R. Ignoranța se află între cele trei mari păcate ale omului. Mulți vorbesc despre Eminescu fără să fi citit din opera sa, atât cât s-a publicat, fără să fi cercetat lumea în care a trăit şi a creat acest om de geniu.

Gheorghe Eminovici, tatăl poetului, a avut în biblioteca de la Ipoteşti, fapt cunoscut şi menționat de critica literară, cărți din diferite domenii: istorie, drept, literatură. Mai puțin cunoscut şi deloc cercetat este faptul că el se abona la cărți care apăreau, atât în Moldova cât şi în Transilvania, înainte de naşterea fiului său Mihai, cărți ce conțineau piese de teatru. În biblioteca mea am aflat asemenea exemplare care la sfârşitul lor, în listele de prenumeranți, cum erau numiți abonații de atunci, la Botoşani îl au trecut pe Căminarul Gheorghe Eminovici. Sunt, după părerea mea, dovezi că Mihai a moştenit gustul pentru teatru de la tatăl său. Despre părinții lui Eminescu şi în special despre tatăl său este necesar să abordăm şi alte modalități de cunoaştere.

M.C. Nu cumva aveți temerea că în explozia informațională şi în babilonia de mass-media cartea îşi pierde valoarea şi rolul pe care l-a avut odinioară?

I.C.R. Cartea este un document! Bună sau rea ea reprezintă pe cei care au gândit-o şi au tipărit-o. Parafrazând un cunoscut proverb am putea zice: Spune ce cărți citeşti, ca să-ți spun cine eşti.

M.C. Ați putea să ne vorbiți despre o imagine a unui bibliofil ideal?

I.C.R. Bibliofilul este bibliofil aşa cum yoghinul este yoghin. Pentru a fi este nevoie să te inițiezi de copil.

M.C. Cum împăcați cele două aspecte dialectice ale bibliofiliei: acumularea şi difuzarea, întoarcerea cărților în circuit?

I.C.R. Anton Pann, pe care Mihai Eminescu l-a numit *„finul Pepelei cel isteț ca un proverb"*, spunea: „De la lume adunate şi înapoi la lume date." Voi oferi fondul de cărți de şi despre Eminescu Bibliotecii Județene din Botoşani, care ştie să-l prețuiască pe Mihai Eminescu nu numai în ocazii festive.

M.C. Şi încă o întrebare „eminesciană": cum arată Eminescu raportat la toate edițiile de până acum? Ne arată ele, oare, fața lui cea adevărată, irepetabilă, complexă?

I.C.R. Eminescu este izvorul. Până acum, prin ceea ce s-a editat, am gustat numai din apa vie a izvorului. Oricât am bea, izvorul nu va seca.

Regretabil este că unii, rău intenționați, vor să-l prezinte pe Eminescu naționalist, antisemit etc. Umanismul creației sale este evident tuturor celor care vor să-i citească opera netrunchiat.

M.C. Aveți cartea cea mai de preț pe care poate să şi-o dorească orice vorbitor de limba română: ediția princeps din 1883. Care sunt cărțile care ar putea să o secondeze, să o întregească?

I.C.R. Doresc să se editeze opera lui Mihai Eminescu într-un singur volum, pentru a putea fi purtat aşa cum îşi poartă alții cărțile sfinte.

Dacă pentru a înțelege Biblia (Vechiul şi Noul Testament), Coranul, Tora, a fost nevoie să apară înțelepți care să le descifreze sensurile, tot astfel se întâmplă şi cu opera lui Mihai Eminescu. Este nevoie, deci, să apară înțelepții pentru a ne oferi imaginea adevărată a lui Eminescu.

M.C. Viitorul nu ne va duce niciunde dacă nu se va bizui pe o conştiinţă umană lucidă. Ori în constituirea ei nu putem face abstracţie de cărţile care ne relevă trecutul ca dimensiune esenţială a conştiinţei de sine.

I.C.R. Oamenii sunt ceea ce înfăptuiesc. Ei trebuie să ajungă la un consens, indiferent de rase, religii, sisteme politice. Altfel... „Dacă iubire nu este, nimic nu este."

Recenzii

Voica, Adrian: Poezii cu formă fixă: aplicaţii eminesciene

prefaţă de Gh. Bulgăr, Editura Universitas XXI, Iaşi, 2001, 206 p.

Cătălin Constantinescu

Volumul pe care îl semnalăm în rîndurile de faţă se constituie într-o „verigă” indispensabilă, anunţată şi aşteptată, dintr-un şir îndelungat de încercări, aparţinînd universitarului ieşean Adrian Voica, de a supune textul poetic eminescian unei analize prozodice mai mult decît de riguroase.

Este încă o demonstraţie – foarte necesară într-un spaţiu cultural dominat de eseul polemic, şi superficial, aşa cum este cel românesc – a evidenţei că, pentru filolog, primordial este *textul*. Aşadar, trebuie spus că *Poezii cu formă fixă: aplicaţii eminesciene* continuă tipul de cercetare pe care autorul a întreprins-o în *Etape în afirmarea sonetului românesc* (1996, Editura Universităţii „Al. I. Cuza”) *Versificaţie eminesciană* (1997, Editura Junimea) şi *Repere în interpretarea prozodică* (1998, Editura Universităţii „Al. I. Cuza”). Dar de data aceasta, miza demersului este diferită. Fără a induce lectorului false aşteptări, volumul oferă, prin cele şaisprezece „aplicaţii eminesciene”, plus cele două articole publicate anterior în periodicele ieşene şi incluse în *Addenda*, un răspuns la problema raportului axiologic dintre „antume” şi „postume”: „Ideea care a stat la baza cărţii de faţă a fost aceea că, *exclusiv sub aspect prozodic*, antumele sînt net superioare majorităţii postumelor. Desigur, nimeni nu neagă faptul că cele două categorii menţionate formează *universul liric eminescian*, dar a nu ţine cont de polii acestuia, de Nordul şi Sudul unei creaţii deopotrivă romantice şi moderne înseamnă a-l contrazice pe Eminescu însuşi care, în

Icoană şi privaz, făcea următoarea confesiune: «Şi eu, eu sînt copilul nefericitei secte / Cuprins de-adînca sete a formelor perfecte”[1].

Remarcabilă rămîne preocuparea autorului de a valoriza ideea adecvării prozodice (enunţată mai întîi de Ladislau Gáldi), subliniată şi în *Funcţional şi estetic în rimele sonetelor antume* (*Versificaţie eminesciană*, 1997): „Numeroase variante ale sonetelor antume ne edifică atît în privinţa procesului de creaţie, cît şi a importanţei pe care Eminescu o dădea rimelor – fie că ne referim la structura acestora, fie că avem în vedere funcţionalitatea lor. În acelaşi timp, efortul creator eminescian se îndreaptă şi într-o altă direcţie: cuvîntul de rimă, încărcat adesea de sens poetic, devine şi purtător de valoare estetică”[2]. Autorul îi atribuie – pe bună dreptate! – lui Eminescu ideea adecvării prozodice, arătînd cum acesta inventează el însuşi, în spiritul „formelor fixe”, strofe purtătoare de mărci ale originalităţii creatoare. Adecvarea prozodică într-adevăr presupune obţinerea unei tonalităţi speciale, în care fondul şi forma să capete aceeaşi intensitate, cu scopul de a desăvîrşi poemul perfect – aspiraţia fundamentală a lui Eminescu. Acesta este contextul în care vorbim despre perfecţionismul eminescian, sau „nesaţul de perfecţie” (formula lui Perpessicius), care se aplică atît antumelor, cît şi postumelor, cu rezultate estetice diferite. Altfel spus, postumele se constituie ca un soi de „oglindă” a unui îndelungat efort de cizelare, mărturii ale exerciţiilor şi rectificărilor succesive pe drumul spre perfecţiunea dorită. Antumele, în schimb, sînt treapta ultimă a realizării marcate de exigenţa maximă. Potrivit lui Adrian Voica, această exigenţă este generată de subordonarea faţă de principiul „adecvării prozodice”, imperativ şi cadru al armoniei poetice. Iar perfecţionismul este ilustrat de poeziile cu formă fixă. De altfel, pri-

[1] Adrian Voica, *Avertisment*, în *Poezii cu formă fixă: aplicaţii eminesciene*, prefaţă de Gh. Bulgăr, Editura Universitas XXI, Iaşi, 2001, p. 9.

[2] Adrian Voica, *Versificaţie eminesciană*, Editura Junimea, Iaşi, 1997, p. 36.

mele considerații despre adecvarea prozodică fac referire la sonet, întrucît preocupările lui Eminescu pentru formele fixe datează încă din anii 1873-1875, primele sonete fiind *Adînca mare* şi *Cum oceanu-ntărîtat*, la care se adaugă şi alte forme fixe: gazelul (*Ghazel*, *De vorbiți mă fac că n-aud*), terțina (*Care-i amorul meu în astă lume*, *Cum negustorii din Constantinopol*, *În căutarea Şeherezadei*), catrenul, după schema ritmică a lui Omar Khayyám (*Rime alegorice*).

Originalitatea demersului critic reiese şi din aplicarea acestui criteriu – forma fixă – cu scopul de a ilustra arta poetică, ilustrată, în acest caz, de trei dintre postumele cu formă fixă. Astfel, gazelul *De vorbiți mă fac că n-aud* urmăreşte ideea socratică a cunoaşterii de sine, a cunoaşterii adevărului – expresie a conştiinței de sine; apoi, *Cum negustorii din Constantinopol* traduce conştiința de sine ca artist, în timp ce *Iambul* face referire la procesul de creație – „El ascunde numeroase taine pe care Eminescu le împărtăşeşte cu bucuria sacerdotului trimis să lumineze oamenilor misterele creației”[3]. În toate aceste arte poetice aspectele prozodice sînt numeroase şi ele merg de la inadecvarea propriu-zisă (utilizarea terținelor danteşti pentru a descrie un „bazar” oriental în *Cum negustorii din Constantinopol*), pînă la cele mai stricte reflexe lingvistice şi poetice, cum ar fi asonanțele, sau experimente ritmice (în *Iambul*).

Să reținem deci că adecvarea prozodică este esențială pentru creația eminesciană şi acesta este principiul care a determinat păstrarea sub formă de manuscris a exercițiilor, poetul optînd pentru nepublicarea lor, întrucît: „Fiind conştient de minusurile unor creații, mai ales cînd acestea erau şi *forme fixe*, Eminescu le-a amînat *sine die* publicarea, *neabătîndu-se aşadar de la concepția sa cu privire la perfecționismul artistic!”*[4]. Aşadar, reluînd, „perfecțiunea” postumelor este un mit la care ar trebui renunțat.

---

[3] Adrian Voica, *Poezii cu formă fixă: aplicații eminesciene*, ed. cit., p. 95.
[4] *Ibidem*, p. 172.

Luat ca întreg, volumul de faţă se constituie într-un admirabil exerciţiu de răbdare exegetică, demonstrînd că primar rămîne textul poetic şi că dincolo de orice dihotomie (antume/postume în cazul de faţă) trebuie căutate argumentele. Investigaţia literară trebuie să convingă nu să seducă. Iar cartea lui Adrian Voica este o dovadă în acest sens.

EMINESCU, Mihai: Luceafărul

Ediție îngrijită de Magda şi Petru Ursache
Iaşi, Editura Timpul, 2001

Nemuritor şi rece

Gheorghe LUPU

Cei care neagă victoria lui Eminescu asupra timpului, neagă destinul românilor ca identitate spirituală. Atacurile asupra lui sunt lovite de nulitate prin adevărul axiomatic că între el şi neamul românesc există un raport de inerență şi legitimitate consubstanțială. Ignorarea ori obturarea acestui postulat provoacă efecte histrionice.

Dovezi peremptorii, dincolo de cele clasicizate, pentru edificarea unei posterități corecte a întregului Eminescu, s-au adunat şi cu prilejul aniversării a o sută cincizeci de ani de la naşterea sa. În cele mai multe spații româneşti, au apărut reeditări, ediții critice ori studii despre acestea. De pildă, la Iaşi, Magda Ursache şi Petru Ursache au tipărit o temeinică ediție critică a poeziei *Doina* [1]. Ca un corolar al unei acțiuni programatice de cercetare şi elaborare, aceiaşi slujitori în altarul eminescian oferă, astăzi, o ediție *Luceafărul.* Mărturisit, metodologia se aseamănă celei aplicate asupra *Doinei,* cu precizarea că, de data aceasta, materialul diferă, în bună parte, prin abundență, complexitate şi perspectivă. Oricum, cele două poeme, publicate la o distanță de câteva luni între ele,

---

[1] Mihai Eminescu, *Doina*, Ediție îngrijită de Magda şi Petru Ursache, Editura Timpul, Iaşi, 2000.

aparţin unei conştiinţe nescindate şi consună aceleiaşi combustii matriciale. Întrebarea ar fi, în ce constă rostul arheologiei literare. Deşi pare o contabilizare chirurgicală, ea dezvăluie un proces captivant: avatarurile unei opere, de la ceaţa prenatală, cu nebuloase ezitante, cu dislocări şi restructurări stilistice, până la plenitudinea rodului. Şi încă ceva: o astfel de călătorie retrospectivă poate constitui un temei de informare şi de instruire pe tărâmul rigorilor didactice.

Cartea de faţă[2] întruneşte cu prisosinţă aceste calităţi. Introducerea semnată de Petru Ursache cuprinde interpretări arborescente şi subtile despre geneza, variantele şi semnificaţiile, de fiecare dată altfel proaspete, ale poemei *Luceafărul:* de la cele tangente cu Biblia şi mitologiile euro-asiatice până la cele din folclorul românesc. Pentru cititorul obişnuit, ele nu reprezintă mare lucru, pe el preocupându-l textul propriu-zis. Nici eminescologii nu se arată totdeauna încântaţi de aceste elemente socotite aparent constitutive. În convingerea lui Călinescu, aglomerările „izvorâşte" rămân superflue faţă de forma definitivă. Actualul editor disociază, cu probitate ştiinţifică, aventura fascinantă de la bruioanele disparate până la cristalizarea finală, aşa cum a considerat-o poetul şi aşa cum a fost tipărită în *Almanahul Societăţii Academice Social-Literară „România Jună",* aprilie 1883; reluată în *Dunărea* din Brăila, iulie 1883 şi în *Convorbiri literare,* august 1883. Concomitent, atenţia se concentrează asupra resemantizării unor sugestii latente, fără să impieteze infrastructura poemului; dimpotrivă, o nuanţează încercând decriptarea subiectivă a unor taine din textura filigranată. Referitor la mijloacele de lucru, Petru Ursache precizează că a folosit „versiunile notate în ediţia academică de la A la D, patru cu totul". În comparaţie cu *Doina,* „modificările de concepţie şi de cuprins tematic se explică, firesc, prin diferenţele de fond, de ideaţie şi de redactare dintre cele două capodopere. Versiunile sunt preluate cu grafia iniţială, încât cititorul are

[2] Mihai Eminescu, *Luceafărul,* Ediţie îngrijită de Magda şi Petru Ursache, Editura Timpul, Iaşi, 2001.

prilejul să urmărească el însuşi modificările pe care poetul le-a operat de la o redactare la alta”. Nu este vorba numai de „suferinţele stilului”, ci şi despre cele ale viziunii artistice. Ca argumentare, iată două strofe din versiunea B: „Şi dacă vrei să fii un sfânt / Să ştii ce-i chinul, truda, / Îţi dau un petec de pământ / Ca să te cheme Buddha”. „De vrei în număr să mă chemi / În lumea ce-am creat-o, / Îţi dau o fâşie de vremi / Să te numească Plato”. Intuind neconcordanţa perfectă cu armonia internă, poetul nu le va integra în versiunea finală.

Petru Ursache analizează competent şi consistent, într-o frazare aproape matematică şi cu atât mai elocventă într-un demers ca acesta, variantele A (141 de strofe) şi B (168 de strofe). Lupta poetului cu tendinţele centrifuge ale gândirii plastice denotă o conştiinţă estetică fără odihnă decât în sunetul perfecţiunii. Spre mai dreapta lui aşezare în evoluţia creaţiei eminesciene, autorii acestei ediţii critice selectează alte poeme, scrise la vârste diferite, dar adiacente *Luceafărului*. Ele demonstrează echilibrul de esenţe al unui topos de valori coerente, având ca nucleu dinamic destinul omului superior în cosmos: *Fata-n grădina de aur, Călin Nebunu* (în proză), *Călin Nebunul* (în versuri), *Călin (file din poveste)*. O bogată antologie exegetică se găseşte în Anexa a treia, iar a patra (şi ultima) însumează opt traduceri în limbi de largă circulaţie, cu exprimarea regretului că nu există transpuneri şi în chineză sau în arabă.

Destinul antum şi postum al *Luceafărului,* cu diferenţele de receptare de la generaţie la generaţie, îi prilejuieşte lui Petru Ursache o complexă aplicare analitică. El pledează ispititor şi convingător asupra consonanţei criptice dintre *Hyperion* (congener divinităţii), *Cartea lui Iov* şi *Ispitirea de pe munte*. Intertextual, identifică idei şi nuanţe comune cu *Ecleziastul*, în descendenţa meditaţiei asupra energiilor cosmice, în veşnicia lor statornică faţă de vremelnicia insului terestru şi chiar a speciei sale. La fel, se pot valoriza consonanţe între cosmogonia din *Cartea lui Iov* şi „Porni Luceafărul...” Generozitatea demiurgului, în ordine terestră, exclude tocmai conţinutul din rugămintea lui Hyperion: „Dar

moartea nu se poate". Şi Satana îl ispiteşte pe Mântuitor, „deşi el nu cere nimic. Este ispitit şi atât." Performanţă interpretativă dovedeşte Petru Ursache şi în a patra parte a studiului său – *Zburător şi zmeu* – în care îşi regăseşte tărâmul privilegiat şi predilect – folclorul românesc. De la bun început constată pertinent că „tipologic vorbind, Eminescu a fost mai curând zburător (Hyperion) decât zmeu (Demon), mai aproape de Eros, decât de Thanatos." Spre deosebire de prezenţa concomitentă sau consecutivă în credinţele populare a zburătorului cu zmeul, Eminescu imaginează metamorfozarea luceafărului în zburător, ca simbol al freamătului erotic. Cât despre obsesia migrării dintr-un destin în altul, ea cutreieră mai toate mitologiile lumii. Imaginea luceafărului, ca mesager al dragostei, la Eminescu, are caracter preponderent „autohton", susţine cercetătorul ieşean. Ecourile din alte mitologii, filtrate prin cea românească, se insinuează cu bună ştiinţă în metabolismul poemului asigurându-i o perfectă funcţionalitate estetică. Aşa se împlineşte un organism viu şi armonios, cu desăvârşire liber în astralitatea lui.

Sub acest raport, Petru Ursache, cultivator al preciziei şi al argumentării cu cărţile pe masă, îşi rezervă dreptul şi chiar obligaţia să se revolte în faţa unor anomalii precum atacurile la adresa lui Eminescu; cu atât mai mult cu cât ele au un caracter concertat şi programatic, vizând momente cardinale: 1950, 1989, 2000. Între proletcultiştii de ieri şi elitiştii de azi, diferenţa ţine numai de timp.

Autorul nu se mulţumeşte cu prezentarea arhivistică a operei, ci se implică în postumitatea ei. Ştiind că Eminescu n-a trăit în turnul de fildeş, ci a fost un curajos bărbat al cetăţii, exprimându-şi convingerile cu riscul propriei sale existenţe (vezi sechestrarea lui abuzivă din 28 iunie 1883), el îşi începe studiul introductiv cu idei lapidare: „Criticul trebuie să-şi asume meseria cu răspundere şi să se scuture de ispita politichiei. Într-adevăr, cei care-şi permit să-l desconsidere pe Eminescu, dincolo de imoralitatea şi incultura lor jenantă, o fac după ureche, dintr-o infirmitate funciară şi vehiculând chestiuni cu totul extraliterare. Pe de altă parte, adevărul este

că despre *Luceafărul* se vorbeşte fără vocaţie şi vlagă spirituală. Toate eforturile se macină, astfel, în gol.” Aici, profesorul de la Universitatea ieşeană diagnostichează cu o iritare justificată şi abia reţinută: „Programele şcolare să fie întocmite de profesionişti care nu cred că o capodoperă ca *Luceafărul* n-ar fi decât un kitsch gustat doar de coafeze şi s-ar grăbi să-l elimine din manualele de literatură română... alternativă.” Astfel, a fost pus degetul pe rană. Capodopera nu intră în memoria colectivă prin îngroşarea rafturilor cu tomuri docte, şi acelea necesare, ci, mai degrabă, prin prezenţa vie şi sistematică în mas-media; ceea ce se întâmplă sporadic.

Petru Ursache face polemică de idei, într-o perfectă urbanitate, cu eleganţa şi amărăciunea cărturarului dintotdeauna. Chiar dacă opera lui Eminescu se apără prin valoarea şi monumentalitatea ei, cu atât mai mult trebuie ocrotită de invazia termitelor.

Această ediţie critică a *Luceafărului* iese de sub regimul rigid al fişelor, fără să dispreţuiască utilitatea documentelor şi cultivă reacţia conştiinţei active faţă de soarta capodoperei.

Voica, ADRIAN: Poezii cu formă fixă: aplicaţii eminesciene

Iaşi, Editura Universitas XXI, 2001

Repere asupra edificiului prozodic eminescian

Amalia VOICU

După cum se poate observa, începând chiar cu grafica volumului *Poezii cu formă fixă: aplicaţii eminesciene* de prof. Adrian Voica (grafică realizată de Dragoş Pătraşcu şi care reprezintă o figură umană ce duce degetul la buze, făcând semnul lui Harpocrates), ni se spune, fără cuvinte, că arta tăcerii e cea mai însemnată, căci, ştim cu toţii, „tăcerea e de aur, iar a vorbi despre Dumnezeu e de argint.” Astfel, alături de celelalte cărţi ale domniei sale, cartea scrisă de cercetătorul Adrian Voica încearcă să fie exhaustivă şi, în acelaşi timp, lasă satisfacţie cititorului, prin respectarea libertăţii de a nu spune totul. Aceasta, în virtutea faptului că însuşi autorul este un perfecţionist, asemenea modelului de interpretat, modelul eminescian. Prin urmare, analiza prozodică, în special a unor poezii cu formă fixă, deşi ar putea părea pentru unii anacronică, este, în fapt, deosebit de modernă, căci este plină de disciplină care ordonează spiritul într-o lume a vitezei.

Cartea, cu o valoroasă prefaţă de Gheorghe Bulgăr, cuprinde 16 capitole pe care le vom enumera pentru a oferi o imagine, şi paratextuală, elocventă, a ceea ce înseamnă atât ordine cât şi ingeniozitate, la modul poetic, în alegerea titlurilor: *Perfecţionistul Eminescu, Mitul postumelor, Adecvarea*

prozodică, „Replici” într-un ceremonial erotic, Destinul unui sonet. Două gazeluri cu radif. Stil şi prozodie, Sublimul grădinar, În vârtejul variantelor, Arta poetică în trei postume cu formă fixă, Arhitext, paratext, intertext, Varietăţi rimice, Strofa barocă, O [re]constituire, „Catrene” eminesciene, Dialog cu umbrele.

Impresionantă prin rigoare şi rafinament, cartea porneşte de la premisele teoretico-analitice ale lui G. Ibrăileanu, considerat, de unii dacă nu cel mai prodigios, poate cel mai pătrunzător critic al literaturii române. De aceea, cu precauţie, studiul de faţă ne atrage ferm atenţia prin avertisment: „Ideea care a stat la baza cărţii de faţă a fost aceea că, *exclusiv sub aspect prozodic*, *antumele* sunt net superioare majorităţii *postumelor* (s.a.), cele din urmă reprezentând, după cum se ştie, doar simple „brulioane”.

Interpretările prozodice prilejuite de poeme eminesciene precum *În căutarea Şeherezadei, Terţine, De vorbiţi mă fac că n-aud, Cum negustorii din Constantinopol, Iambul, Rime alegorice, Din Halima* ş.a. sunt foarte vaste şi, deşi variate, foarte sistematice. Este surprinzător că, răspunzând unor preopinenţi ca Petru Creţia, Perpessicius, Şt. Aug. Doinaş, universitarul ieşean Adrian Voica perfecţionează, la un moment dat, chiar sistemul de datare a poeziilor lui Eminescu, graţie tocmai analizei de versificaţie, un singur element de acest tip, şi anume unicul spondeu din strofa: „Ca într-o neagră văduvire / Eu anii mei îi risipesc / Ani trişti, lipsiţi de-a ta zâmbire / De chipul tău Dumnezeesc” putând aduce lumină în cazul stabilirii datei când a fost creată postuma respectivă. Uluitor prin precizia de aplicaţie asupra poeziilor cu formă fixă, volumul produce delicii interpretative şi prin subtila legătură dintre prozodie şi stilistică, acordând ironiei un loc aparte, aşa cum se poate deduce din corespondenţa unor versuri pe care Eminescu le adresa eternului feminin. „Mi-ar plăcé / De ar tăcé” (!).

Îmbinând, după cum am amintit, mai multe niveluri de analiză şi sinteză, care, sub tutela prozodiei, subordonează diverse discipline, cartea se dovedeşte a fi, încă o dată, valo-

roasă, iar autorul ei un veritabil eminescolog. Demersul său pare să fie redescoperirea ritmicii magice eminesciene, dar şi oferirea, cu generozitate, a noi dimensiuni în cazul poeziilor lui Eminescu, cel „nesătul de perfecțiune”.

Bibliografie

– 2001 –

Întocmită de Mariana NESTOR –
BCU „Mihai Eminescu” Iaşi

EMINESCU, Mihai. **Capodopere: poeme, proze, teatru, publicistică**; o viziune editorială de Victor Crăciun; cuvânt înainte de Iosif Constantin Drăgan; introducere de Mihai Cimpoi. – Ediţie omagială. – Bucureşti: [s.n.], 2001 (Bucureşti: Fed Print , 2001). – 541 p.: [32] p. il; 24 cm

EMINESCU, Mihai. **Floare albastră: poezii în română, rusă, ucraineană, găgăuză, bulgară = Sinij cvetok = Snija kvitka = Mavi sisek = Sin'o cvete;** trad.: Iuri Kojevnicov, Stepan Kelar, Ivan Piciko,.... – Ediţie multilingvă. – Chişinău: Ed. Departamentului Relaţii Naţionale şi Funcţionarea Limbilor, 2001. – 231 p.: fig.; 18 cm

EMINESCU, Mihai. **Luceafărul;** Studiu introductiv de Petru Ursache. – Ediţie îngrijită / de Magda Ursache şi Petru Ursache. – Iaşi: Timpul, 2001. – 348 p.; 24 cm

EMINESCU, Mihai. **Poezii: Eminescu în Esperanto**; cu un cuvânt înainte de Eugen Simion = **Poeziajoj: Eminescu en Esperanto**; kun antauparolo de Eugen Simion. – Ed. bilingvă / îngrijită de Aurora Bute. – Timişoara: Mirton, 2001. – IX, 79 p.: 1 portr.; 20 cm

CHISCOP, Liviu. **Eminescu: Proza literară: didactica receptării** – Bacău: Editura Grigore Tăbăcaru, 2001. – 312 p.: tab.; 18 cm

CODREANU, Theodor. **Controverse eminesciene** – Bucureşti: Viitorul Românesc, [2001]?. – 248 p.; 21 cm

CORNACI, Mihai C.V.; CHIRICHEŞ, Coriolan. **Eminescu în numismatică** – Ed. a 2-a revăzută şi completată. – Botoşani: Axa, 2001. – 160 p.: il.. h.; 20 cm

CUBLEŞAN, Constantin. **Eminescu în oglinzile criticii** – Cluj-Napoca: Dacia, 2001. – 240 p.; 18 cm. – (Discobolul; 31)

DERŞIDAN, Ioan. **Monologul dramatic eminescian** – Cluj-Napoca: Dacia, 2001. – 200 p.; 21 cm. – (Alternative; 11)

EMINESCU 2000: Atti del Convegno Internazionale "Mihai Eminescu": Venezia, 18-20 maggio 2000 / A cura di Dumitru Irimia, Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi, Minodora Donisă, Valeriu B. Stancu. – Iaşi: Editura Universităţii "Al. I. Cuza", 2001. – 245 p.; 22 cm

GHILIMESCU, Ştefan Ion. **Proximitatea lui Eminescu** – Târgovişte: Bibliotheca, 2001. – 156 p.; 21 cm. – (Eseu)

HAŞEGANU, Ilie. **Eminescu: economist şi gânditor politic** – Cluj-Napoca: Renaşterea, 2001. – 106 p.; 21 cm

IOSUB, Nicolae; CHIRICHEŞ, Coriolan. **Eminescu în filatelie** – Botoşani: Axa, 2001. – : fig.; 21 cm

LATEŞ, George. **Mihai Eminescu: orfism şi gnomism** – Iaşi: Junimea, 2001. – 285 p.; 20 cm. – (Eminesciana. Serie nouă; 3)

MARIAN, Rodica. **Dicţionarul *Luceafărului* eminescian şi textul integral al poemului** – Cluj-Napoca: Clusium, 2000. – 325 p.; 22 cm. – DEM (Dicţionare, enciclopedii, manuale)

MÂNICUŢĂ, Cornelia. **Tragic şi elegiac: (Eminescu, Blaga, Sadoveanu)** – Iaşi: Junimea, 2001. – 171 p.; 21 cm. – (Humanitas; 59)

PETRESCU, Ioana Em. **Mihai Eminescu – poet tragic –** Iaşi: Junimea, 2001. – 194 p.; 20 cm. – (Eminesciana. Serie nouă; 2)

SAMOILĂ, Elena; BADEA, George. **Doi titani ai cuvântului românesc: Eminescu şi Creangă** – Târgovişte: Bibliotheca, 2001. – 80 p.; 18 cm. – (Cărţile bibliotecii pentru gimnaziu şi liceu)

VOICA, Adrian. **Poezii cu formă fixă: aplicaţii eminesciene**; cu o prefaţă de Gh. Bulgăr. – Iaşi: Universitas XXI, 2001. – 208 p.; 20 cm. – (Studii despre Eminescu; 1)

ADĂSCĂLIŢEI, Vasile. **Eminescu şi teatrul folcloric**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2001 aug, No. 8, p. 38.

AGACHE, Catinca. **Eminescu – ediţii ilustrate bibliofile**. – În: *CRONICA*, v. 36, 2001 nov, No. 11, p. 10.

AILENEI, Sergiu. **Din nou antiteza**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2001 iun, No. 6, p. 15.

AILENEI, Sergiu. **Repere eminesciene**. – În: *CRONICA*, v. 36, 2001 iun, No. 6, p. 10.

AILENEI, Sergiu. **Timp şi temporalitate**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2001 iul, p. 19.

ALBU, Georgiana. **Jocul categorial sau revelaţia fiinţei: „Oda (în metru antic)"**. – În: *VIAŢA românească*, v. 96, 2001 mai-iun, No. 5-6, p. 252-254.

ALEXA, Iulia. **Eminescu - 100 de documente noi**. – În: *ROMÂNIA literară*, v. 34, 2001 sep 12, No. 36, p. 4.

AMĂRIUŢEI, Constantin. **Poeme eminesciene în limba franceză**. – În: *JURNALUL literar*, v. 11, 2001 iun-iul-aug, No. 11-16, p. 3.

ANDREI-FANEA, Anca. **Eminescu, altfel**. – În: *JURNALUL literar*, v. 12, 2001 ian-feb, No. 1-4, p. 23.

ANDRU, Vasile. **Eminescu în Noua Zeelandă**. – În: *VIAŢA românească* ,v. 96, 2001 ian-feb, No. 1-2, p. 5-11.

APOSTOLEANU, Corina. **Eminescu - scrieri de filosofie socială şi filosofia culturii**. – În: *TOMIS*, 2001 sep, No. 9, p. 6.

ARDELEAN, Petru M. **Cum se insultă memoria lui Eminescu (note pe marginea unei cărți)**. – În: *VATRA*, v. 29, 2001 ian, No. 358, p. 65-67.

ASGIAN, Berj. **Despre unele relații ale lui Mihai Eminescu cu armenii**. – În: *VATRA*, v. 29, 2001 ian, No. 358, p. 35-37.

BACIU, Ion. **Fiziologia în viziunea lui Eminescu**. – În: *STEAUA*, v. 51, 2000 ian, No. 1, p. 50-52.

BADEA, Ştefan. **Limbajul publicistic eminescian**. – În: *ROMÂNIA literară*, v. 33, 2000 ian 12, No. 1, p. 14-15.

BALACI, Alexandru. **Soarta (la fortuna) literară a lui Eminescu în limba italiană**. – În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 11, 2001 nov 8, No. 43, p. 8.

BALINTE, Cristina. **Cîteva considerații eminesciene**. – În: *JURNALUL literar*, v. 12, 2001 mar-apr-mai, No. 5-10, p. 32.

BALOTĂ, Nicolae. **Eminescu, eroul incomod**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 iul 5, No. 26, p. 5.

BARBU, Marian. **Biblioteca Eminescu**. – În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 11, 2001 iun 14, No. 23, p. 7.

BĂILEŞTEANU, Fănuş. **Eminescu şi muzica**. – În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 11, 2001 ian 11, No. 1, p. 8.

BĂLU, Ion. **CD-ROM Eminescu**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 134, 2001 ian, No. 1, p. 29.

BĂLU, Ion. **Complexe psihologice în poezia eminesciană**. – În: *VIAȚA românească*, v. 95, 2000 ian-feb, No. 1-2, p. 49-54.

BĂLU, Ion. **Ecouri shakespeariene în creația eminesciană**. – În: *VIAȚA românească*, v. 95, 2000 ian-feb, No. 1-2, p. 107-112.

BĂLU, Ion. **Eminescu, atracția spre fantastic (I)**. – În: *VIAȚA românească*, v. 95, 2000 dec, No. 12, p. 19-22.

BĂLU, Ion. **Eminescu, atractia spre fantastic (II)**. – În: *VIAȚA românească*, v. 96, 2001 ian-feb, No. 1-2, p. 14-20.

BĂLU, Ion. **Eminescu şi seducția istoriei**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2001 iul, No. 7, p. 30.

BĂRBULESCU, Simion. **Altfelitatea unor studii eminesciene şi a literaturii pentru copii**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 134, 2001 feb, No. 2, p. 41.

BĂRBULESCU, Simion. **Eminescu şi "dulcea Bucovină"**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 oct 4, No. 34, p. 16.

BÎTFOI, Dorin-Liviu. **Eminescu şi posteritatea de celuloid.** – În: *ROMÂNIA literară,* v. 33, 2000 ian 12, No. 1, p. 17.

BOGDĂNESCU, Simion. **Atracția fonematică eminesciană**. – În: *DACIA literară*, v. 12, 2001, No. 42, p. 26-27.

BOGDĂNESCU, Simion. **Luna eminesciană – semn şi predestinare thanatică**. – În: *DACIA literară*, v. 12, 2001, No. 43, p. 30-32.

BOLDEA, Iulian. **Drumul spre ființă**. – În: *VATRA*, v. 29, 2001 ian, No. 358, p. 50-51.

BOLDEA, Iulian. **Eminescu - repere ale romantismului**. – În: *VATRA*, v. 29, 2001 ian, No. 358, p. 51-52.

BRAGA, Mircea. **Între rumoarea emoțională şi starea de normalitate**. – În: *VATRA*, v. 29, 2001 ian, No. 358, p. 27-29.

BRANIŞTE, Ludmila. **Eminescu şi problema geniului în viziunea lui George Călinescu.** – În: *CRONICA*, v. 36, 2001 feb, No. 2, p. 10.

BRĂDEANU, Aurica. **Lirica eminesciană în traducerea poetului chilian Omar Lara**. – În: *CRONICA*, v. 36, 2001 ian, No. 1, p. 11.

BREBAN, Nicolae. **Nichita Stănescu (5): (Singurătatea**). – În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 11, 2001 ian 25, No. 3, p. 1-2.

BREBAN, Nicolae. **Romantismul lui Eminescu**. – În: *VIAȚA românească*, v. 95, 2000 ian-feb, No. 1-2, p. 29.

BULGĂR, Gheorghe. **Antiteza lui Eminescu**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 iul 12, No. 27, p. 12-13.

BULGĂR, Gheorghe. **Din laboratorul poetic eminescian – momentul 1878**. – În: *VIAȚA românească*, v. 95, 2000 iul-aug, No. 7-8, p. 1-9.

BULGĂR, Gheorghe. **Eminescu în publicistică**. – În: *DACIA literară*, v. 12, 2001, No. 43, p. 27-28.

BUZAȘI, Ion. **Despre "ardelenismul" eminescian**. – În: *ROMÂNIA literară*, v. 33, 2000 ian 12, p. 6.

BUZAȘI, Ion. **Despre stilul publicisticii eminesciene**. – În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 10, 2001 iun 19, No. 572, p. 5.

BUZAȘI, Ion. **Edițiile Eminescu**. – În: *VIAȚA românească*, v. 96, 2001 mar-apr, No. 3-4, p. 237-238.

BUZAȘI, Ion. **Noi documente despre Eminescu**. – În: *VIAȚA românească*, v. 96, 2001 ian-feb, No. 1-2, p. 12-13.

BUZAȘI, Ion. **Prima teză de doctorat despre viața şi opera lui Mihai Eminescu, la o nouă reeditare**. – În: *ATENEU*, 2001 feb, No. 2, p. 10.

BUZAȘI, Ion. **Semnificațiile popasului eminescian la Blaj**. – În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 10, 2001 ian 16, No. 551, p. 10.

CANTEMIR, Natalia. **Faptele eminescianei poloneze**. – În: *DACIA literară*, v. 12, 2001, No. 40, p. 31-34.

CÂMPEANU, Liviu. **Mituri eminesciene esențiale**. – În: *FAMILIA*, v. 37, 2001 ian, No. 1, p. 40-41.

CHEIE-PANTEA, Iosif. **Eminescu şi Cioran**. – În: *VATRA*, v. 29, 2001 ian, No. 358, p. 24-27.

CHEIE-PANTEA, Iosif. **Luceafărul şi "lumile" lui**. – În: *VATRA*, v. 29, 2001 ian, No. 358, p. 46-48.

CHELARU, Marius. **După Anul Eminescu**. – În: *CRONICA*, v. 36, 2001 ian, No. 1, p. 10.

CHIPRIAN, Cristina. **Enunțul gnomic în manuscrisele eminesciene**. – În: *CRONICA*, v. 36, 2001 ian, No. 1, p. 10.

CHIRILĂ, Dumitru. **O "Scrisoare..." actualizată**. – În: *FAMILIA*, v. 37, 2001 ian, No. 1, p. 113-114.

CIMPOI, Mihai. **Cumpăna eminesciană**. – În: *VIAȚA românească*, v. 95, 2000 ian-feb, No. 1-2, p. 1-11.

CIMPOI, Mihai. **Eminescu şi Schopenhauer în relectură**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 iun 14, No. 23, p. 23.

CIMPOI, Mihai. **Reinstalarea lui Dionysos (Eminescu şi Schopenhauer)**. – În: *VIAȚA românească*, v. 95, 2000 oct-nov, No. 10-11, p. 181-188.

CIMPOI, Mihai. **Unitatea întregului**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 ian 12, No. 1, p. 12-13.

CIOPRAGA, Constantin. **Erotikon; Eminescu – Veronica Micle**. – În: *VIAȚA românească*, v. 95, 2000 oct-nov, No. 10-11, p. 22-30.

CIORAN, Emil. **Mihail Eminesco / Emmanuel Cioran**. – În: *APOSTROF*, v. 12, 2001, No. 7-8, p. 13.

CISTELECAN, Al. **Idila cu Tropoțel şi Momoțel. O problemă de voyeurism cultural.** – În: *VATRA*, v. 29, 2001 ian, No. 358, p. 37-39.

CODREANU, Theodor. **Eminescu şi "cercul strîmt" al posterității**. – În*: VIAȚA românească*, v. 95, 2000 ian-feb, No. 1-2, p. 184-188.

CODREANU, Theodor. **Jurnalistica în destinul lui Eminescu**. – În: *VIAȚA românească*, v. 95, 2000 oct-nov, p. 35-36.

CONSTANTINESCU, Mircea **Tăcerile poetului**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 ian 12, No. 1, p. 18.

COROIU, Constantin. **Eminescu, Veronica Micle şi legendele de la Boureni**. – În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 10, 2001 mar 13, No. 559, p. 10.

COZMEI, Ion. **Eminescu în limba ucraineană**. – În: *ROMÂNIA literară*, v. 34, 2001 oct-nov, No. 43, p. 22.

CRĂCIUN, Camelia**. După 150 de ani: Eminescu (între instituționalizare şi ignorare)**. – În: *VATRA*, v. 29, 2001 ian, No. 358, p. 49-50.

CRISTEA-ENACHE, Daniel. **Corespondența inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle (I) "Afacerea" lui Eminescu**. – În: *ADEVĂRUL literar şi artistic,* v. 10, 2001 ian 23, No. 552, p. 5.

CRISTEA-ENACHE, Daniel. **Corespondența inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle (II) Eveniment sau nu?**. – În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 10, 2001 ian 16, No. 551, p. 5.

CRISTEA-ENACHE, Daniel. **Corespondența inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle (III) O iubire pe două coloane**. – În: *ADEVĂRUL literar şi artistic,* v. 10, 2001 feb 13, No. 555, p. 5.

CRISTEA-ENACHE, Daniel. **Corespondența inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle (IV) Filigranul geniului**. **–** În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 10, 2001 feb 20, No. 556, p. 5.

CRISTEA-ENACHE, Daniel. **Eminescu S.A.**. – În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 10, 2001 iul 3, No. 574, p. 5.

CUBLEŞAN, Constantin. **Avatarurile prozei**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 nov 1, No. 38, p. 17, 19.

CUBLEŞAN, Constantin. **Bibliografia Eminescu**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2001 ian 17, No. 2, p. 7.

CUBLEŞAN, Constantin. **Construirea unui sistem**. – În: *STEAUA*, v. 52, 2001, No. 5-6, p. 108-109.

CUBLEŞAN, Constantin. **Contribuții bibliografice**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 mar 22, No. 11, p. 11.

CUBLEŞAN, Constantin. **Dicționarul "Luceafărului"**. – În: *STEAUA*, v. 52, 2001, No. 5-6, p. 109-110.

CUBLEŞAN, Constantin. **Drama unui strain în propria-i țară**. – În: *STEAUA*, v. 51, 2000 ian, No. 1, p. 7-8.

CUBLEŞAN, Constantin. **Eminescu în Basarabia**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 sep 13, No. 31, p. 17.

CUBLEŞAN, Constantin. **Eminescu în cultura cehă**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2001 sep 19, No. 32, p. 23.

CUBLEŞAN, Constantin. **În timp şi spatiu**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2001 mar 21, No. 11, p. 5.

CUBLEŞAN, Constantin. **"Luceafarul" în esperanto**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2001 apr 4, No. 13, p. 16.

CUBLEŞAN, Constantin. **Pelerinaj spre ființă**. – În: *VIAȚA românească*, v. 95, 2000 oct-nov, No. 10-11, p. 168-170.

CUBLEŞAN, Constantin. **Odiseea editării "Poesiilor" lui Eminescu (I, II)**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2001 mai, No. 17,18, p. 17.

CUBLEŞAN, Constantin. **Simbolul sacrei androginii**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 ian 12, No. 1, p. 8-9.

CUBLEŞAN, Constantin. **Transcosmologia**. – În: *VIAȚA românească*, v. 96, 2001 mai-iun, No. 5-6, p. 231-233.

CUBLEŞAN, Constantin. **Versiunile "Luceafărului"**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 mar 29, No. 12, p. 17.

CUMPĂTESCU, Andone. **Eminescu în numismatică**. – În: *CRONICA*, v. 36, 2001 oct, No. 10, p. 10.

DERŞIDAN, Ioan. **Monologul dramatic eminescian**. – În: *FAMILIA*, v. 37, 2001 iun, No. 6, p. 73-79.

DINU, Anamaria. **Blestemul în genunchi**. – În: *VATRA*, v. 29, 2001 ian, No. 358, p. 63.

DRAGOMIR, Caius Traian. **Mihai Eminescu: fiinţă şi cultură**. – În: *STEAUA*, v. 51, 2000 ian, No. 1, p. 1, 55.

DRAGOMIR, Caius Traian. **Mihai Eminescu: Hyperion şi Emin**. – În: *VIAŢA românească,* v. 95, 2000 oct-nov, No. 10-11, p. 37-39.

DRAGOMIR, Caius Traian. **Mihai Eminescu: Permanenţa principiului renascentist**. – În: *VIAŢA românească*, v. 95, 2000 ian-feb, No. 1-2, p. 124-128.

DRAGOMIR, Caius Traian. **Paradigma eminesciană şi geneza culturii**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 ian 12, p. 3-4.

EUCHER, René. **Eminesco traduit par Theodor Cazaban**. – În: *JURNALUL literar*, v. 11, 2001 iun-iul-aug, No. 11-16, p. 3.

FASSEL, Luminiţa. **Eminescu în limba germană (între realitate şi speculaţie)**. – În: *VATRA*, v. 29, 2001 ian, No. 358, p. 29-34.

GANĂ, George. **Lecturi eminesciene: Melancolia**. – În: *VIAŢA românească,* v. 95, 2000 ian-feb, No. 1-2, p. 34-48.

GANĂ, George. **Lecturi eminesciene: Poezie şi mit**. – În: *VIAŢA românească*, v. 95, 2000 oct-nov, No. 10-11, p. 47-52.

GANĂ, George. **Lecturi eminesciene: Rebelul**. – În: *VIAŢA românească*, v. 96, 2001 mai-iun, No. 5-6, p. 83-89.

GANĂ, George. **O îmbogăţire spectaculoasă**. – În: *VIAŢA românească*, v. 95, 2000 oct-nov, No. 10-11, p. 31-32.

GEANĂ, Gheorghiţă. **Functia cognitivă a clişeelor de limbaj: o problemă de eminescologie.** – În: *VIAŢA românească*, v. 96, 2001 ian-feb, No. 1-2, p. 23-28.

GEORGE, Alexandru. **Eminescu supus unor "observații"**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 ian 12, No. 1, p. 7.

GEORGESCU, Silvian. **Eminescu şi muzica**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 ian 12, No. 1, p. 19.

GHIȚĂ, Simion. **Eminescu şi Schopenhauer**. – În: *VIAȚA românească*, v. 95, 2000 mai-iun, No. 5-6, p. 12-15.

GOGONCEA, Lucia. **O lectură, o lecție**. – În: *VATRA*, v. 29, 2001 ian, No. 358, p. 61-62.

GORCEA, Petru-Mihai. **Postuma "Vis" – o Cenuşăreasă a liricii lui Eminescu**. – În: *VIAȚA românească*, v. 95, 2000 iul-aug, No. 7-8, p. 10-25.

GRĂSOIU, Liviu. **Anul "Eminescu"**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2001 ian 24, No. 3, p. 10.

GRĂSOIU, Liviu. **Un alt fel de epopee**. – În: *VIAȚA românească*, v. 95, 2000 dec, No. 12, p. 23-25.

GRIGORIE, Toma. **Eminescu despre canonul literar al epocii sale**. – În: *FAMILIA*, v. 37, 2001 feb, No. 2, p. 64-70.

GRUIA, Lucian. **Arhitecturi imaginare la Eminescu şi Brâncuşi**. – În: *JURNALUL literar*, v. 12, 2001 mar-apr-mai, No. 5-10, p. 29.

GRUIA, Lucian. **Eminescu sau lumea ca substanță poetică**. – În: *JURNALUL literar*, v. 12, 2001 ian-feb, No. 1-4, p. 4.

HANGIU, Ion. **Soarta manuscriselor eminesciene**. – În: *ROMÂNIA literară*, v. 33, 2000 ian 12, No. 1, p. 11.

HOLBAN, Ioan. **Demers comparatist**. – În: *ROMÂNIA literară*, v. 30, 2001 aug 1, No. 30, p. 11.

HOLBAN, Ioan. **Eminescu şi Teleormanul**. – În: *VIAȚA românească*, v. 96, 2001 sep-oct, No. 9-10, p. 242-243.

HREHOR, Constantin. **Eminescu şi Putna**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 oct 4, No. 34, p. 17.

HUSAR, Alexandru. **Sinteza lui Eminescu**. – În: *VIAȚA românească*, v. 95, 2000 mar-apr, No. 3-4, p. 133-135.

HUSAR, Alexandru. **Un stat de cultură în gîndirea lui Eminescu (I)**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 134, 2001 ian, No. 1, p. 9.

HUSAR, Alexandru. **Un stat de cultură în gîndirea lui Eminescu (II)**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 134, 2001 feb, No. 2, p. 9.

HUSAR, Alexandru. **Un stat de cultură în gîndirea lui Eminescu (III)**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2001 mar, No. 3, p. 40.

HUSAR, Alexandru. **Versificația eminesciană**. – În: *VIAȚA românească*, v. 95, ian-feb, No. 1-2, p. 196-197.

ILIE, Mariana. **Marina Cap-Bun. "Între absurd şi fantastic. Incursiuni în apele mirajului", Editura Paralela 45, Col. " Deschideri", Seria "Poetică şi teorie literară", Piteşti, 2001, 202 p.**. – În: *OBSERVATAOR cultural*, 2001 oct 16-22, No. 86, p. 26.

IRIMIA, Dumitru. **Anul Eminescu la Veneția**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 134, 2001 ian, No. 1, p. 4.

ISACHI, Petre. **Sensul urocroniei eminesciene**. – În: *ATENEU*, v. 38, 2001 ian, No. 1, p. 14.

IVĂNCESCU, Ruxandra. **Metafora ca formă de revelație**. – În: *VATRA*, v. 29, 2001 ian, No. 358, p. 41-42.

JUCAN, Grațian. **"Luceafărul"**. – În: *DACIA literară*, v. 12, 2001, No. 40, p. 34-37.

JUCAN, Grațian. **Mihai Eminescu şi Anton Pann**. – În: *STEAUA,* v. 51, 2000 ian, No. 1, p. 37-38.

JUCAN, Grațian. **Mihai Eminescu şi Iosif Vulcan**. – În: *STEAUA*, v. 51, 2000 mai-iun, No. 5-6, p. 35-36.

LIVESCU, Cristian. **Elixirurile îndragostitului (I)**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 ian 12, No. 1, p. 24.

LIVESCU, Cristian. **Elixirurile îndragostitului (II)**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 ian 19, No. 2, p. 17.

LIVESCU, Cristian. **Elixirurile îndragostitului (III)**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 ian 26, No. 3, p. 17.

LUPU, Gheorghe. **Destinul unei capodopere: "Doina" de Mihai Eminescu**. – În: *DACIA literară*, v. 12, 2001, No. 41, p. 27-28.

MANIU, Leonida. **Poezia ca imagine a absolutului: „Mai am un singur dor”**. – În: *CRONICA*, v. 36, 2001 apr, No. 4, p. 10-11.

MANOLESCU, Nicolae. **Eminescu – scopul şi mijloacele**. – În: *ROMÂNIA literară,* v. 33, 2000 ian 12, No. 1, p. 1.

MANOLESCU, Nicolae. **Eminescu şi Caragiale**. – În: *ROMÂNIA literară*, v. 33, 2000 ian 26, No. 3, p. 1.

MANU, Emil. **Eminescu şi Arghezi (I)**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 iun 21, No. 24, p. 17.

MANU, Emil. **Eminescu şi Arghezi (II)**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 iun 28, No. 25, p. 17.

MANU, Emil, **Eminescu şi Arghezi (III)**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 iul 5, No. 26, p. 11.

MANU, Emil. **Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu**. – În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 10, 2001 apr 3, No. 562, p. 6.

MANU, Emil. **Ion Creangă – un scriitor creat de Eminescu?**. – În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 10, 2001 ian 16, No. 551, p. 6.

MANU, Emil. **Itinerarii eminesciene în Oltenia**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000, ian 12, No. 1, p. 17.

MANU, Emil. **O ipoteza istorico-literară: Eminescu, precursor al simbolismului?**. – În: *VIAŢA românească*, v. 95, 2000 ian-feb, No. 1-2, p. 192-193.

MANU, Emil. **Postumele lui Bacovia în paralel cu postumele eminesciene**. – În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 10, 2001 iul 10, No. 575, p. 13.

MATTUSCH, Michele. **Nostalgie, melancolie şi tristeţe la cotitura timpurilor: (o relectură a poeziei "Melancolie" a lui Mihai Eminescu) (I)**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2001 sep, No. 9, p. 2.

MATTUSCH, Michele. **Nostalgie, melancolie şi tristeţe la cotitura timpurilor: (o relectură a poeziei "Melancolie" a lui Mihai Eminescu) (II)**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2001 oct, No. 10, p. 2.

MATTUSCH, Michele. **Nostalgie, melancolie şi tristeţe la cotitura timpurilor: (o relectură a poeziei "Melancolie" a lui Mihai Eminescu) (III)**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2001 nov, No. 11, p. 2.

MATTUSCH, Michele. **Nostalgie, melancolie şi tristeţe la cotitura timpurilor: (o relectură a poeziei "Melancolie" a lui Mihai Eminescu) (IV)**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2001 dec, No. 12, p. 2.

MAXIM, Sorin Tudor. **Tragic şi elegiac**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2001 iun 13, No. 23, p. 7.

MĂNUCA, Dan. **Axiologia propriei personalităţi**. – În: *VIAŢA românească*, v. 95, 2000 oct-nov, No. 10-11, p. 33-34.

MĂNUCA, Dan. **Eminesciene**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2001 aug, No. 8, p. 25, 29.

MĂNUCA, Dan. **Eminescu şi muzica**. – În: *DACIA literară*, v. 12, 2001, No. 42, p. 53.

MĂNUCA, Dan. **Feţele unui epistolar**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2001 ian, No. 1, p. 25, 27.

MIHAI, Ion M. **Eternul Eminescu**. – În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 11, 2001 feb 22, No. 7, p. 8.

MIHALACHE, Ştefania. **Curs resuscitat de economie eminesciană**. – În: *VATRA*, v. 29, 2001 ian, No. 358, p. 60-61.

MIHĂILESCU, Florin. **Eminescu, gânditorul politic**. – În: *VIAŢA românească*, v. 95, 2000 ian-feb, No. 1-2, p. 64-69.

MINCU, Marin. **De ce nu s-a "universalizat" Eminescu?**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 oct 11, No. 35, p. 1, 12-13.

MINCU, Marin. **Eminescu – condamnat la nebunie de Maiorescu?**. – În: *LUCEAFARUL*, 2000 oct 25, No. 37, p. 16.

MINCU, Marin. **Un Eminescu plauzibil**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 oct 4, No. 34, p. 16.

MOCANU, Traian. **Mihai Eminescu - o monografie în imagini**. – În: *CRONICA*, v. 36, 2001 dec, No. 12, p. 10.

MOCANU, Marin Radu. **Proletarul împărătesc: Din arhivele cenzurii**. – În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 11, 2001 nov 22, No. 45, p. 10.

MORARIU, Mircea. **Eminescu – omul de teatru**. – În: *FAMILIA*, v. 37, 2001 ian, No. 1, p. 123-125.

MORARU, Cornel. **Dimensiunea metafizică**. – În: *VATRA*, v. 29, 2001 ian, No. 358, p. 52-53.

MUNTEAN, George. **Europenism eminescian**. – În: *VIAŢA românească*, v. 95, 2000 ian-feb, No. 1-2, p. 16-26.

MUNTEANU, Cornel. **Avatarurile prozei lui Mihai Eminescu**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2001 mar 21, No. 11, p. 11.

MUNTEANU, Ştefan. **Petru Creţia şi scepticismul unui testament eminescologic**. – În: *ATENEU*, v. 38, 2001 nov, No. 11, p. 10.

MUREŞAN, Dumitru. **Despre dimensiunea Eminescu**. – În: *VATRA*, v. 29, 2001 ian, No. 358, p. 55-59.

MUREŞAN, Ion. **Apusul "paradigmei Eminescu"?**. – În: *OBSERVATOR cultural,* 2001 ian 16, No. 47, p. 10.

NECULA, Ionel. **Eminescu şi condiția metafizicii românești**. – În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 11, 2001 ian 11, No. 1, p. 8.

NECULA, Ionel. **Măştile neantului valah. Scepticismul**. – În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 11, 2001 apr 26, No. 16, p. 8.

NECULA, Ionel. **Paradigma neantului valah de la Eminescu la Cioran**. – În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 11, 2001 mar 1, No. 8, p. 8.

NEDELCU, Octavia. **Confluențe eminesciene**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 mai 24, No. 20, p. 23.

NEȚ, Mariana. **Integrala "Luceafărului"**. – În: *JURNALUL literar*, v. 12, 2001 mart-mai, No. 5-10, p. 6.

ORNEA, Zigu. **Cum a fost editat Eminescu**. – În: *ROMÂNIA literară*, v. 36, 2001 ian 17, No. 2, p. 9.

ORNEA, Zigu. **Documente inedite Eminescu**. – În: *ROMÂNIA literară*, v. 36, 2001 apr 18, No. 15, p. 9.

ORNEA, Zigu. **Edițiile Eminescu**. – În: *ROMÂNIA literară*, v. 36, 2001 mar 28, No. 12, p. 9.

ORNEA, Zigu. **Eminescu şi Mite**. – În: *ROMÂNIA literară*, v. 36, 2001 mai 16, No. 19, p. 9.

OROS, Ciprian. **Eminescu şi cugetarea sacră (tentativa de găsire a unei posibile apropieri a poetului cu Biserica "Națională" Ortodoxă)**. – În: *VATRA*, v. 29, 2001 ian, No. 385, p. 63-64.

PANTEA, Aurel. **Rigoarea şi comprehensiunea iubitoare**. – În: *VATRA*, v. 29, 2001 ian, No. 358, p. 39-41.

PAPUC, Liviu. **Bibliografie Eminescu**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2001 iun, No. 6, p. 46.

PAPUC, Liviu. **Eminescu în "Meseriaşul român"**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 134, 2001 feb, No. 2, p. 46.

PAPUC, Liviu. **Necrolog Eminescu**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 134, 2001 ian, No. 1, p. 46.

PAPUC, Liviu. **Noi documente eminesciene**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2001 aug, No. 8, p. 46.

PAPUC, Liviu. **Procesul Eminescu – Petrino – o afacere politică (I)**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2001 oct, No. 10, p. 45.

PAPUC, Liviu. **Procesul Eminescu – Petrino – o afacere politică (II)**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2001 nov, No. 11, p. 46.

PAPUC, Liviu. **Procesul Eminescu – Petrino – o afacere politică (III)**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2001 dec, No. 12, p. 46.

PAPUC, Liviu. **Un bust pentru Eminescu**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2001 mar, No. 3, p. 46.

PASCALĂU, Iosif Cristian. **Timp individual, timp cosmic şi timp istoric în poezia eminesciană: Reprezentări şi simboluri**. – În: *DACIA literară,* v. 12, 2001, No. 42, p. 27-29.

PĂUN, Octav. **M. Eminescu – Literatura populară**. – În: *ADEVĂRUL literar şi artistic,* v. 10, 2001 apr 24, No. 564, p. 10.

PETRAŞ, Irina. **Eminescu: "Ard depărtărilor/ Până ce pier": Declinarea poeziei**. – În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 11, 2001 iun 28, No. 25, p. 5.

PETRAŞ, Irina. **Eminescu între milenii**. – În: *APOSTROF*, v. 12, 2001, No. 6, p. 6-7.

PETRAŞ, Irina. **"Lumile" Luceafărului**. – În: *APOSTROF*, v. 12, 2001, No. 3, p. 7-8.

PIŢU, Luca. **O scrisă cioraniană despre omul din Ipoteşti**. – În: *VIAŢA românească,* v. 96, 2001 iul-aug, No. 7-8, p. 25-28.

PLOAE-Hanganu, Mariana. **Eminescu sau "creşterea limbii româneşti"**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 ian 12, No. 1, p. 15.

PLOPEANU, Ştefania. **Eminescu – un monument caduc?**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 ian 12, No. 1, p. 14.

POCOVNICU, Daniel Ştefan. **Scrisori & scrisuri**. – În: *ATENEU*, v. 38, 2001 iun, No. 6, p. 4.

POP, Ioan F. **La ce mai este bun Eminescu?**. – În: *FAMILIA*, v. 37, 2001 ian, No. 1, p. 88-90.

POPA, Mircea. **Eminescu la Oradea – bustul din 1934**. – În: *FAMILIA*, v. 37, 2001 apr, No. 4, p. 108-110.

POPA, Mircea. **Ideea de Eminescu**. – În: *STEAUA*, v. 51, 2000 ian, No. 1, p. 34-36.

POPESCU, Cristian Tudor. **Cât de bine ştia să greşească Mihai Eminescu**. – În: *ADEVĂRUL literar si artistic*, v. 10, 2001 ian 16, No. 551, p. 1.

POPESCU, Cristian Tudor. **Înviat din cărți**. – În: *ADEVĂRUL literar si artistic*, v. 10, 2001 ian 9, No. 550, p. 1.

RACOVEANU, George. **Stîlpi de foc**. – În: *JURNALUL literar*, v. 12, 2001, No. 1-4, p.1, 12.

RALIAN, Antoaneta. **Eminescu în limba italiană**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2001 feb 7, No. 5, p. 23.

ROŞIORU, Ion. **Noi documente despre Eminescu**. – În: *TOMIS*, 2001 oct, No. 10, p. 7, 14.

ROTUND, Nicolae. **"Opera lui Mihai Eminescu" de George Călinescu - ediția a III-a**. – În: *TOMIS*, 2001 mar, No. 3, p. 5.

SĂHLEAN, Adrian George. **Eminescu în engleză**. – În: *VATRA*, v. 29, 2001 nov, No. 368, p. 29-30.

SIMOTA, Algeria. **Dulcea mea Doamnă / Eminul meu iubit**. – În: *CRONICA*, v. 36, 2001 apr, No. 4, p. 11.

SORIANU, Vlad. **Eminescu şi Bucovina**. – În: *ATENEU*, v. 38, 2001 iun, No. 6, p. 5.

SOVIANY, Octavian. **Basmul romantic eminescian**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 ian 12, No. 1, p. 5.

SOVIANY, Octavian. **Drama divină eminesciană**. – În: *VIAȚA românească*, v. 96, 2001 ian-feb, No. 1-2, p. 21-22.

SOVIANY, Octavian. **Inițierea în poezie**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 nov 1, No. 38, p. 5.

SOVIANY, Octavian. **O fenomenologie a paradigmaticului**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2001 apr 11, No. 14, p. 5.

SPIRIDON, Vasile. **Admirație aseptică**. – În: *ATENEU*, v. 38, 2001 ian, No. 1, p. 12.

SPIRIDON, Cassian Maria. **Eminescu şi transdisciplinaritatea**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2001 iun, No. 6, p. 3.

SPIRIDON, Cassian Maria. **Macedonski, adversarul lui Eminescu**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2001 ian, No. 1, p. 3.

SPORICI, Vasile. **Lucia Olteanu Nenati, "Eminescu. De la muzica poeziei la poezia muzicii", Botoşani, 2000.** – În: *ATENEU*, v. 38, 2001 iun, No. 6, p. 7.

STANOMIR, Ioan. **Note despre conservatorismul eminescian**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 ian 12, No. 1, p. 20-21.

STOIAN, Mihai. **Eminescu – comentat în limba de lemn**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 apr 12, No. 14, p. 12-13.

STOICIU, Liviu Ioan. **O paranteză publicistică la "Eminescu şi Ardealul" (lăsată în ciornă)**. – În: *VATRA,* v. 29, 2001 ian, No. 358, p. 34-35.

STOLERU, Victor. **"Eminescu în timp şi spațiu"**. – În: *LUCEAFARUL*, 2000 iul 12, No. 27, p. 13.

ŞIPEȚEAN, Irina. **Despre gînduri şi cîntec**. – În: *VATRA*, v. 29, 2001 ian, No. 358, p. 62-63.

ŞORA, Mariana. **Eminescu şi romantismul german**. – În: *VIAȚA românească*, v. 95, 2000 ian-feb, No. 1-2, p. 93-106.

ŞTEFĂNESCU, Alex. **Strada Eminescu din Islamabad**. – În: *ROMÂNIA literară*, v. 34, 2001 sep 5, No. 35, p. 3.

TANCO, Theodor. **Năsăudenii şi Veronica Micle**. – În: *STEAUA*, v. 51, 2000 ian , No. 1, p. 38.

THEODORESCU, Răzvan. **Reperul Eminescu**. – În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană,* v. 11, 2001 ian 18, No. 2, p. 9.

TIVADAR, Sanda. **„Recitindu-l pe Eminescu. În umbra timpului" de Vasile Gogea, Editura Charmides, Bistrița, 2000, 128 p.**. – În: *FAMILIA,* v. 37, 2001 sep, No. 9, p. 121-122.

TOFAN, Ioan-Alexandru. **Eminescu şi ceilalți**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 134, 2001 ian, No. 1, p. 47.

TOPALĂ, Ioana-Raluca. **Timp individual, timp istoric şi cosmic în poezia eminesciană antumă (I, II): Reprezentări şi simboluri**. – În: *CRONICA*, v. 36, 2001 iu,. No. 7, 8, p. 10.

TRANDAFIR, Constantin. **Eminescu. "Serbarea intelectului"**. – În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 10, 2001 ian 16, No. 551, p. 6.

TUCHILĂ, Costin. **Adevăruri relevante**. – În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 10, 2001 feb 20, No. 556, p. 4.

TUDOSE, Ileana Camelia. **Mihai Eminescu, autor dramatic**. – În: *VATRA*, v. 29, 2001 ian, No. 358, p. 54-55.

TUPAN, Maria-Ana. **"Luceafărul" – o critică nominalistă a mitului**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 iun 14, No. 23, p. 20-22.

TUPAN, Marius. **Provocare şi regăsire**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 ian 12, No. 1, p. 2.

ȚICALO, Ion. **Dorul eminescian (I**). – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2001 iul, No. 7, p. 39.

ȚICALO, Ion. **Dorul eminescian (II)**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2001 aug, No. 8, p. 39.

ȚICALO, Ion. **Eminescu al Bucovinei.** – În: *CRONICA*, v. 36, 2001 sep, No. 9, p. 12, 26.

URSA, Mihaela. **Monumentul unui poet lăsat să moară**. – În: *VATRA*, v. 29, 2001 ian, No. 358, p. 48-49.

URSACHE, Petru. **Luceafărul între Ecclesiast şi Ispitirea de pe munte**. – În: *DACIA literară*, v. 12, 2001, No. 42, p. 23-25.

VASILE, Geo. **Etica elitelor la Eminescu.** – În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană,* v. 11, 2001 ian 25, No. 3, p. 8.

VASILE, Geo**. N. Georgescu: Summa eminesciana**. – În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 11, 2001 sep 27, No. 37, p. 5-6.

VATAMANIUC, Dimitrie. **Dialog epistolar**. – În: *VIAȚA românească*, v. 95, 2000 oct-nov, No. 10-11, p. 17-21.

VATAMANIUC, Dimitrie. **Eminescu, secretar al agenției române din Berlin şi un document inedit**. – În: *VIAȚA românească*, v. 95, 2000 ian-feb, No. 1-2, p. 150-155.

VATAMANIUC, Dimitrie. **Textele germane în manuscrisele lui Eminescu şi în contextul scrisului său**. – În: *VIAȚA românească*, v. 95, 2000 ian-feb, No. 1-2, p. 88-92.

VÂRGOLICI, Teodor. **Noi documente Eminescu**. – În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 10, 2001 ian 16, No. 551, p. 4.

VIET DAO, Pham. **Parfumul oriental în poezia lui Eminescu**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 iul 5, No. 26, p. 22.

VOICA, Adrian. **Adecvarea prozodică [în lirica lui Eminescu]**. – În: *CRONICA*, v. 34, 2000 apr, No. 4, p. 11.

VOICA, Adrian. **"Cartea lui Eminescu"**. – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2001 aug, No. 8, p. 38.

VOICA, Adrian. **Două gazeluri eminesciene**. – În: *POEZIA*, v. 6, 2000, No. 1, p. 23-230.

VOICA, Adrian. **Imagini (aproape) onirice în cadențe antice [în poemul "Mitologicale" de M. Eminescu]**. – În: *DACIA literară*, 2000, nr. 37, p. 40-42.

VOICA, Adrian. **Liantul Eminescu**. – În: *CRONICA*, v. 34, 2000 mar, No. 3, p. 10.

VOICA, Adrian. **Mitul postumelor eminesciene**. – În: *VIAȚA românească*, v. 95, 2000 ian-feb, No. 1-2, p. 81-87.

VOICA, Adrian. **Perfecționistul Eminescu**. – În: *CRONICA*, v. 36, 2001 mar, No. 3, p. 10.

VOICA, Adrian. **Stil şi prozodie**. – În: *VIAȚA românească*, v. 95, 2000 oct-nov, No. 10-11, p. 194-196.

VOICULESCU, Andrei; SORESCU, Roxana. **Voiculescu despre Eminescu**. – În: *ROMÂNIA literară*, v. 36, 2001 ian 31, No. 4, p. 11.

VOINESCU, Radu. **Etnopsihologie şi eminescologie**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2000 ian 12, No. 1, p. 6.

VOINESCU, Radu. **Eminescu pe CD-ROM**. – În: *LUCEAFĂRUL*, 2001 mar 28, No. 12, p. 4.

ZAMFIR, Mihaela. **Eminescu şi timpul**. – În: *VATRA*, v. 29, 2001 ian, No. 358, p. 59-60.

CUPRINS

OPINII, COMENTARII, NOTE

RECENZII

Tipărit la Imprimeria
«ATLAS–CLUSIUM»
Cluj-Napoca, mai 2002